Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen

DAS FLORENTINER BAPTISTERIUM

VON

K. M. SWOBODA

VERLAG VON JULIUS BARD

BERLIN — WIEN

Ulrich Middeldorf

DAS FLORENTINER BAPTISTERIUM

VON

K. M. SWOBODA

Mit 38 Abbildungen und 2 Plänen

VERLAG VON JULIUS BARD
BERLIN — WIEN

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN
COPYRIGHT JANUARY 1918
VERLAG JULIUS BARD, BERLIN

1328. Druck der Berliner Buch- und Kunstdruckerei G. m. b. H., Berlin W 35 — Zossen (Mark).

IM JAHRE 1205 WURDE DIE RELIQUIE EINES Armes des Apostels Philipp aus dem Heiligen Lande nach Florenz überführt, um hier im Baptisterium aufbewahrt zu werden. Der geistliche Schriftsteller, der uns von dem Vorgang berichtet, benützt die Gelegenheit zum Preise von Florenz: „Prius enim hedificare meruisti de lapidibus pretiosis precursoris domini famosum et celebre templum, ad ejus honorem tam gloriose factum non reperitur in orbe.“[1]) Das ist der einzige gesicherte historische Beleg, den man für die Vollendung des Florentiner Baptisteriums in der Form, in der es sich uns im wesentlichen bis auf den heutigen Tag erhalten hat, heranziehen kann. Auch der ist nichts weiter als ein terminus ante. Alles andere jedoch, was außerdem von historischer Seite herangezogen wurde, sind mehr oder weniger unhaltbare Hypothesen. Nur mit ihrer Hilfe ist es möglich gewesen, daß das bedeutendste Monument der mittelalterlichen Kunst in Florenz von der historischen Forschung seiner Entstehung nach in alle nachchristlichen Jahrhunderte des Mittelalters versetzt wurde und wird.

Es wäre vergebliche Mühe, alle diese einander widersprechenden Meinungen nacheinander aufzuzählen und sich mit ihnen einzeln auseinanderzusetzen, denn es würde dadurch kaum etwas zur Lösung des Problems beigetragen werden. Neben dem rein historischen gibt es jedoch noch einen anderen, günstigeren Weg, die Entstehungszeit unserer Kirche festzulegen, nämlich die vergleichende, stilkritische Methode, da sich uns in Florenz und seiner Umgebung eine Reihe von Denkmälern erhalten hat, die mit San Giovanni eine größere oder geringere Verwandtschaft in ihrem Stile aufweisen und mit deren Hilfe man es versuchen kann, das Monument historisch einzuordnen. Es kommen hier eine Reihe von Kirchenfassaden in Betracht, die wie San Giovanni mit schwarzen und weißen Marmorplatten in verschiedenen Anordnungen und mit architektonischen Details aus demselben Material hergestellt und bedeckt sind, und deshalb kurzweg Florentiner Inkrustationsfassaden genannt werden, ferner eine Gruppe von in ähnlicher Weise hergestelltem Kirchenmobiliar, endlich Skulpturen, die mehr oder weniger mit diesem oder jenen zusammenhängen. Es liegen auch schon Versuche vor, auf diesem Wege die Lösung der Frage in Angriff zu nehmen. Zu gleicher Zeit und unabhängig voneinander sind von Supino[2]) und Swarzenski[3]) Arbeiten über dieses Thema erschienen, mit deren Resultaten wir uns im einzelnen auseinanderzusetzen haben werden. Supino hat leider nur die erwähnten architektonischen Monumente herangezogen, deren Vollendung durchwegs unbekannt ist und deren Datierung oft um viele Jahrzehnte

[1]) Acta Sanct. Mai, I. 16f. Instrum. translat. brachii S. Philippi Florentiam.

[2]) J. Benvenuto Supino: Gli albori dell' arte Fiorentina. Firenze 1906.

[3]) Georg Swarzenski: Romanische Plastik und Inkrustationzstil in Florenz, im Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. XXIX. 1906. S. 518ff.

I

schwankt. Trotzdem ist es ihm gelungen, den Bau des Florentiner Baptisteriums für die romanische Stilperiode zu sichern, was ihm aus dem Grunde für die Gesamtanlage möglich war, da vorher Nardini[1]) die einheitliche Entstehung des Ganzen aus konstruktiven Kriterien nachgewiesen hatte. Swarzenski dagegen begnügt sich in seinen leider allzukurzen Ausführungen damit, eine Menge oft auch datierten Materials an inkrustiertem Kirchenmobiliar und romanischer Plastik in Florenz und seiner Umgebung zu publizieren, ohne jedoch auf die Probleme der Inkrustationsfassaden und des Baptisteriums näher einzugehen. Der nächste und natürliche Schritt der Forschung wäre gewesen, die Resultate Supino's und Swarzenski's für die Betrachtung der gesamten Werke des romanischen Inkrustationsstils in Florenz nutzbar zu machen und durch Stilvergleich mit Hilfe des datierten Materials an Kirchenmobilar und Skulpturen die Datierung der Architekturen zu versuchen. Allein die beiden seither über dieses Thema erschienenen Arbeiten haben diese Konsequenzen in keiner Weise gezogen. In weiterem Umfang als Supino behandelt Behne[2]) die Inkrustationsfassaden, indem er auch die übrigen toskanischen Monumente und besonders den pisanischen Kunstkreis in Untersuchung zieht. Er erkennt die vollständig getrennte Kunstentwicklung der Kreise von Florenz und Pisa zu jener Zeit an und somit auch, daß aus den übrigen toskanischen Monumenten für die Stilentwicklung in Florenz keine direkten Schlüsse gezogen werden können. Rupp[3]) beschränkt sich auf die Architekturen in etwa demselben Umfang wie Supino. Da jedoch die architektonischen Monumente, wie gesagt, durchwegs undatiert sind, kommen die beiden letzten Arbeiten, was die von ihnen aufgestellten Entwicklungsreihen anlangt, zu keinen sicheren Resultaten, wie man schon aus dem Vergleich der bisweilen um Jahrhunderte verschiedenen Datierungen derselben Monumente ersehen kann.

Es erübrigt uns daher den Versuch zu machen, mit Hilfe der genannten Denkmäler eine stilistische Entwicklungsreihe aufzustellen, die zunächst aus den historisch sicher datierbaren Monumenten bestehen wird und in die dann mit Hilfe von stilkritischen Untersuchungen die übrigen Werke einzureihen sein werden. Und zwar werden wir hier wieder mit dem Kirchenmobilar beginnen, da dieses uns einzig und allein sichere Datierungen bietet, im Anschluß daran eine Entwicklung der Plastik versuchen und endlich die so gewonnenen Resultate zur Datierung der architektonischen Monumente verwenden, wozu noch die spärlichen baugeschichtlichen Daten derselben heranzuziehen sein werden.

---

[1]) A. Nardini Despotti Mospignotti: Il duomo di San Giovanni. Firenze 1902.
[2]) Adolf Behne: Der Inkrustationsstil in Toskana, Inauguraldissertation. Berlin 1912.
[3]) Fritz Rupp: Inkrustationsstil der romanischen Baukunst zu Florenz. Straßburg 1912.

I

DAS älteste datierte Werk, das sich uns an romanischem Kirchenmobilar, wenn wir diesen Begriff im weitesten Sinne fassen, in Florenz und seinem streng umgrenzten und nicht sehr großen Wirkungskreis erhalten hat, ist der Sarkophag der Kadolingergräfinnen Gasdia und Cilla in der Badia von Settimo Fiorentino. Gasdia war die Gattin des Grafen Wilhelm Bulgarus († 1075), Cilla die seines Sohnes Ugoccione († 1096). Das Grabmal (Abb. 1) befindet sich in der Vorhalle der Kirche und ist rechts vom Hauptportal in die Fassade zu ebener Erde eingelassen. Es besteht aus zwei Teilen, einem rechteckigen Unterteil, dem Grab der Gräfin Gasdia mit deren Grabschrift:

GASDIA DICTA FVI GENEROSO STEMATE DVCTA,
ATQ, VIRI CLARI MORTE DIV TABIDA,
GLORIA FORMA DECVS CONGESTIO DIVITIARV̄,
NOBILITAS CARNIS QVAM CITO MORTE FVGIS,
CORPVS TERRA VORET SED SPIRITUS IBIT AD ASTRA,
EVECTVS MERITIS AC NATI STUDIIS,
TE NIMIVM POSCO VEL TANTVM DICERE LECTOR,
IVNGE DEVS SANCTIS QVESO TVAM FAMVLAM,

Darüber erhebt sich ein giebelförmiger Aufsatz mit dem Grabstein der Gräfin Cilla, auf dem folgende Inschrift, die wie die obige aus sehr reinen Formen der antiken Inschriften nachgebildeten epigraphischen Kapitale gebildet, zu lesen ist:

† ANNO.M.X.CVI
DIN̄CÆ INCAR
NATIONIS · VII
K̄L̄ MAI. Θ CILLA
C O M I T I S S A
CVIVS CORPVS
H I C REQVIE
SCIT IN PACE.

Das Ganze besteht aus dunklem Stein, von dem sich die Inschrifttafeln, Rahmen und Rundstäbe aus weißem Marmor scharf abheben. Ein Teil des unteren Rahmens befindet sich heute unter dem Erdboden, wodurch die geschlossene Gesamtwirkung etwas beeinträchtigt wird. Die verwendeten Motive sind bis auf den kleinen Giebel ganz oben, der fein profiliert und mit einem in flachem Relief gehaltenen Rankenornament geschmückt ist, architektonischen Ursprunges und, wie der Buchstabenduktus der Inschriften, der römischen Antike getreu nachgebildet, wie die Form des Grabmonumentes selbst in letzter Linie auf den Typus des römischen Sarkophages zurückgeht. Wir suchen vergebens in unserem Gebiet und auch im übrigen Italien innerhalb des vorangegangenen Jahrhunderts nach Vorbildern, von

denen wir den Stil dieses für die Zeit um das Jahr 1096 gesicherten Werkes ableiten könnten. Obwohl der Eierstab im Detail noch etwas plump gebildet, der Giebel etwas unvermittelt auf das Rechteck gesetzt ist, können wir doch nichts heranziehen, wo wie hier die Gliederung der Flächen so harmonisch durchgeführt, der rhythmische Wechsel zwischen Hell und Dunkel zu einer so einheitlichen Wirkung verwendet ist. Hervorzuheben wäre, daß das Relief sehr flach ist und keine Tiefenwirkung angestrebt zu sein scheint, um so weniger, als es scheinbar der ursprüngliche Zustand ist, daß der Sarkophag fast ganz in die Wand der Kirche eingelassen ist.

Demgegenüber einen Fortschritt in mancher Hinsicht bedeutet der Sarkophag des Bischofs Rainer († 1113), der sich uns im Florentiner Baptisterium erhalten hat (Abb. 2). Auch hier haben wir es mit einer Form des Grabmals zu tun, die in letzter Hinsicht vom römischen Sarkophag abzuleiten ist, auch hier die langgestreckte, rechteckige Fläche, deren Mitte wiederum die Grabschrift einnimmt, die in ihren Buchstabenformen nicht so wie die obigen Inschriften direkt auf antike Vorbilder zurückzugehen scheint, sondern in dem runderen Duktus, besonders in dem Ausschwingen einzelner Schäfte bei N und U und der zahlreicheren Verwendung von Abkürzungen, an die Kapitale frühmittelalterlicher Handschriften erinnert. Das in seinem Stil ziemlich unbeholfene, gereimte Lobgedicht auf den Bischof steht in zwei Kolumnen nebeneinander:

VOS QVI TRANSITIS CLAVSVM QVᴵ · SCᴵRE VENᴵTᴵs
HOS VERSUS LEGITE VOS QVI TᴿANSITIS
FLORENTINORUM . PASTOR DOCᵀORQVE BONORVM
REINERIVS PRESVL . FLORENTINORVM
VᴵR BONVˢ ET IVST' . SAPIENS FORMAQVE VENsTs
ISTE FVIT PATᴵENS . VIR BON' ET IVSTVS.

SEDᴵT IN HAC VᴿBE PANDANS CELESTIA TVRBE
SEXIES'EPTENIS SEDIT IN HAC VRBE
BISSENAM IVLᴵV' LᵛCᴱN̄ SPARSERAT ORBI
TRANSIIT HAC VITA . BISSENAM IVLIVS
ANNO . MILLᴱNO CᴱNTENO T' DECᴵMO QVE
HOC TEGITVR LAPIDE;

Die große Verwandtschaft mit dem Sarkophag in Settimo fällt auf; es ist ähnliches Material — diesmal ausschließlich Marmor von weißer und dunkelgrüner Farbe — in gleicher Weise verwendet; auch hier teilt ein Rundstab das dunkle Feld, in dem sich die Inschrifttafel befindet, in zwei gleich breite Streifen, so daß wir annehmen können, daß es sich hier um die Tradition ein und derselben Werkstatt handelt[1]). Die Ausführung ist in mancher Hinsicht reicher; der Rand der Inschrifttafel ist stärker profiliert, wenn auch sehr fein und ganz flach; ebenso der Rahmen,

[1]) Als man in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts geneigt wurde, plastische Elemente in die inzwischen ausgebildete Fassadeninkrustation aufzunehmen, wurde dieses ein-

bei dem ein Band von auf die Spitze gestellten, sich weiß vom schwarzen Grunde abhebenden Quadraten — ein Ornament, das in der Folgezeit eines der bei den Inkrustationen am häufigsten angewandten wurde — den Hauptbestandteil bildet, an das sich, zu beiden Seiten abfallend, ganz flach profilierte, weiße Marmorstreifen anschließen. Dadurch gewinnt das Ganze einen lebhaften Eindruck, der aber nicht durch die Reliefwirkung, sondern durch den häufigeren Wechsel von Schwarz und Weiß bedingt ist. Als stilistischen Fortschritt haben wir aufzufassen, daß sich dieser etwa zwei Jahrzehnte später entstandene Sarkophag bereits räumlich von seinem Hintergrund abhebt, und daß er nicht nur eine einfach gebildete Fußplatte, sondern auch eine mit ziemlich starker Profilierung vorspringende, ihn nach oben hin abschließende Deckplatte erhalten hat, was stark zu seiner einheitlichen und harmonischen Wirkung beiträgt. Charakteristisch für die beiden Sarkophage wie auch für die hier in Betracht kommenden Monumente der nächsten Folgezeit ist der fast gänzliche Mangel an figuraler Ornamentik, die bei den uns so zahlreich aus dem frühen Mittelalter in Italien erhaltenen, in Flachrelief ornamentierten Platten des sogenannten Völkerwanderungsstiles neben den verschiedenen Bandornamenten eine große Rolle spielt. Diese Platten und auch noch die frühesten datierten romanischen Kirchenmobilarstücke in Italien haben verwandte Merkmale. Für sie alle nämlich ist es bezeichnend, daß die einzelnen Flächen ohne sehr genau abwägende Gesetze für Rhythmus und Symmetrie in einzelne Kompartimente zerlegt werden, wobei Rahmen und Innenfläche, wenn dies überhaupt geschieden werden kann, in keinem strengen Verhältnis zueinander stehen. Diese werden dann wieder ganz willkürlich mit figürlichen, geometrischen und Bandornamenten ausgefüllt, die durchwegs in ganz flachem Relief gehalten sind, so daß dieses nur dazu verwendet scheint, den Verlauf der einzelnen Linien zu markieren. Demgegenüber bedeuten unsere beiden frühesten Werke der romanischen Kunst in Florenz einen ganz wesentlichen Fortschritt. Die einzelnen Glieder sind ihrer struktiven Bedeutung nach charakterisiert. Der Rahmen hat die Aufgabe, die von ihm eingeschlossene Mittelfläche hervorzuheben; er weist keinen oder nur ganz geringen ornamentalen Schmuck auf und wird aus architektonischen Motiven gebildet, welche seinem zusammenfassenden Zweck entsprechen.

Die Weiterentwicklung dieses lokalen Florentiner Stiles, den man wegen seiner starken Anlehnung an die Antike auch als Florentiner Protorenaissance bezeichnet hat, können wir an einer Reihe von Kanzeln, Taufbecken und Altären betrachten, die sich uns teils ganz, teils fragmentarisch in der Umgebung und in Florenz selbst erhalten haben. Das einzige von diesen Werken, das chronologisch gesichert ist und um welches wir die übrigen zu gruppieren haben werden, sind die Fragmente eines Taufbeckens, die sich in S. Felicità in Faltona bei S. Piero a Sieve im Mugello

---

fachste plastische Motiv neben sonst durchwegs in der Ebene bleibender Ornamentik bei der Inkrustation über der Mittelbifore der Nordseite im zweiten Geschoß des Inneren von San Giovanni verwendet.

befinden (Abb. 3). Es handelt sich um Teile des Gesimses und drei Brüstungsplatten, die im Jahre 1746 zur neuen Herstellung des Taufbeckens verwendet wurden, was man aus der an einer der neuen Platten befindlichen Inschrift A.D.MDCCXLVI schließen kann. An dem alten Taufbecken hatte sich die Datierungsinschrift befunden. Sie ist uns nicht erhalten, doch melden die Akten einer Diözesanvisitation vom Jahre 1537, daß sich in der Kirche ein im Jahre 1157 entstandenes Taufbecken erhalten habe. Jenes Datum ist auf die verlorene Inschrift zurückzuführen[1]). Die Bruchstücke des Gesimses und die Rahmen sind ganz einfach profiliert. Die Brüstungsplatten selbst sind aus weißem Marmor, in den die Ornamente aus dunklem Verde di Prato eingelegt sind. Die Arbeiten bleiben vollständig in der Fläche und wirken ausschließlich durch den Gegensatz zwischen Schwarz und Weiß. Die Ornamente — ein neuer Beweis für die Feinheit des künstlerischen Empfindens jener Stilepoche für Flächendekor — sind zum größten Teil geometrisch aus Kreisen, Quadraten und deren Bestandteilen gebildet und streng zentral und symmetrisch angelegt. Nur ausnahmsweise verwendet der Künstler ein Blattmotiv, an dessen strenger Gebundenheit an die geometrische Linie man erkennt, daß ihm die Naturbeobachtung fernstand und es sich ihm nur darum handelte, mit Hilfe überkommener, höchst einfacher geometrischer Motive eine auf die ebene Fläche beschränkte dekorative Wirkung zu erzielen.

Hier müssen wir eine Reihe von undatierten Monumenten einfügen, die mit den Platten in Faltona stilistisch übereinstimmen, zum Teil die erwähnten Stilcharakteristika noch deutlicher zum Ausdruck bringen und aus diesem Grunde alle um die Mitte des 12. Jahrhunderts anzusetzen sind. Vor allem gehören hierher zwei Kanzeln, die eine in S. Maria in Fagna im Mugello (Abb. 4), die andere in S. Lorenzo in Signa im Valdarno inferiore. Die Kanzel in Fagna hat sich uns fast ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten. Sie hat einen achteckigen Grundriß. Mit einer Seite ist sie an den Pfeiler der Kirche angelehnt. Die drei je aus zwei Stücken hergestellten Säulen, die sie tragen, sind aus weißem Marmor und fallen durch ihre ziemlich starke Enthasis auf, wieder ein Zeichen jener genauen Nachahmung antiker Vorbilder, die wir anderwärts in der romanischen Kunst vergeblich suchen. Die drei Kompositkapitelle aus Verde di Prato sind, wiewohl ebenfalls stark antikisierend, von geringer Qualität, was am meisten an den Blättern auffällt, die von steifer Gestalt und im Detail fast nicht gegliedert sind. Von den Brüstungsplatten, die für unsere Untersuchung größeres Interesse haben, sind vier ganz und die fünfte halb erhalten. Noch mehr als bei den bisher betrachteten Monumenten wird hier mit dem Wechsel von Licht und Dunkel gearbeitet. Der weiße Grund wird von einem dunkelgrünen Rahmen eingefaßt, der hier noch stärker vorspringt als beim Taufbecken in Faltona und durch einen ähnlichen Eierstab charakterisiert ist, wie das Grabmal in

---

[1]) Repetti: Dizionario geogr. fisico storico della Toscana, Firenze 1833ff. II. S. 92 f.; vgl. Swarzenski: o. c. S. 529 f.

Settimo. Darauf ruht eine durch zahlreiche architektonische Motive stark profilierte Deckplatte, die in diesem Sinne einen Fortschritt gegenüber derjenigen des Bischofsgrabes im Florentiner Baptisterium aufweist. Die Flächen der Brüstungsplatten sind ebenso wie in Faltona mit dunkeln, in der Fläche bleibenden, geometrischen Inkrustationen bedeckt.

Nicht so gut in ihrem alten Zustand hat sich uns die Kanzel in Signa erhalten. Außer der Halbsäule, die wie in Fagna das Lesepult trägt, sind uns nur vier Brüstungsplatten in ihrem alten Zustand erhalten. Auch hier bleibt das geometrische Ornament durchaus in der Ebene, mit dem Unterschied, daß es dieselbe hier ganz bedeckt, während es dort meist in zwei Gruppen übereinander nur die Mittelpartien der Tafeln einnahm und ringsum eine große Fläche unbedeckt ließ.

Außer einem kleinen Tabernakel, das sich in Florenz im Museo San Marco (2. Kloster, 2. Saal, Nr. 14) befindet und aus der abgerissenen romanischen Florentiner Kirche S. Donato dei Vecchietti dahin gebracht worden ist, zwei Brüstungsplatten, die bei der späteren Umgestaltung des noch zu besprechenden Taufbeckens in Fagna verwendet worden sind, und einigen ebenso verwendeten Tafeln am Taufbrunnen von S. Martino in Brozzi am unteren Arno, kommen als stilistisch in dieselbe Gruppe gehörig vor allem zwei inkrustierte Altäre in Betracht, von denen sich uns der eine in der Kirche des Benediktinerklosters Rosano bei Pontassieve im Valdarno superiore fast ganz in seinem ursprünglichen Zustande erhalten hat, während wir von dem anderen, der sich früher im Florentiner Baptisterium befunden hat, nur einzelne Fragmente besitzen.

Der Altar von Rosano[1]) (Abb. 5) entspricht in seiner Grundgestalt dem allgemeinen Typus der romanischen Altäre und bildet in unserer Gruppe stilistisch einen Übergang vom Grab des Bischofs Rainer zu den besprochenen Kanzeln und Taufbrunnen. Viel flacher und einfacher in der ganzen Behandlung als diese, weist er dem Grabmal gegenüber Fortschritte auf, so daß wir ihn chronologisch in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts verlegen können. Die Fläche der Stirnseite zerfällt in drei Rechtecke, die in ein sie umgebendes Schachbrettmuster ähnlich wie beim Grabmal des Bischofs Rainer eingelagert sind. Die beiden seitlichen Teilflächen sind ähnlich inkrustiert, wie die Platten an der Kanzel in Fagna, nur feiner und abgewogener in der Komposition, und besonders durch aufgesetzte Tropfen aus bunten Glaspasten geschmückt. Das Ornament ist hier wieder rein geometrisch aus Kreisüberschneidungen gebildet. Das mittlere Rechteck besteht aus einem fensterartigen, sehr reich mit antiken Motiven profilierten Rahmen, durch dessen Öffnung man zum Reliquienbehältnis des Altars gelangt. Das Ganze umgibt ein durch Streifen in vier Teile zerlegtes, dem antiken Friese entnommenes, hier aber rein ornamental zur Rahmung verwendetes Band aus weißem Marmor, dessen Relief fast ganz in der Ebene bleibt,

[1]) Die Kenntnis des Altars in Rosano verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Direktor G. Poggi. Bei der barocken Umgestaltung des Altars wurde an seine Vorderseite rechts und links je ein weißer Marmorstreifen hinzugefügt.

während die diesem Bande entsprechenden Rahmenleisten an stilistisch fortgeschritteneren Arbeiten, wie am Taufbrunnen in Faltona und an der Kanzel in Fagna, bereits in einem Relief von fast fünfundvierzig Grad vorspringen. Ebenso in der Fläche gehalten ist die Lösung der Inkrustationen an den beiden Seitenflächen. Einen Fortschritt dem Grabmal im Florentiner Baptisterium gegenüber in koloristischer und tektonischer Wirkung bedeutet der hier verwendete Abschluß nach oben und unten aus Verde di Prato. Dadurch wird die gesamte Komposition von der Umgebung viel stärker abgeschlossen und tektonisch zusammengehalten. Den oberen Abschluß bildet eine wiederum aus weißem Marmor gebildete, nicht stark vorspringende, aber fein profilierte Deckplatte. Besonders gehoben wird die Gesamtwirkung durch die feinen Kreisornamente, die mit weißem Marmor in den oberen Verdestreifen eingelegt sind, und zwar so, daß das wirksamste Motiv die Mitte einnimmt, die ruhigeren sich zu beiden Seiten anschließen, um an den Enden von Vierblättern abgeschlossen zu werden[1]).

Endlich ist noch zu erwähnen, daß unsere auf stilkritischem Wege gefundene Datierung in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts durch die historische Tatsache gestützt wird, daß zwischen den Jahren 1124 und 1134 ein vollständiger Neubau des Klosters mit Ortsverlegung stattfand, bei welchem außer unserem Altar auch noch die Fußbodenpavimenttafel im Mittelschiff der Kirche entstanden sein dürfte[2]). Wir dürfen mit der zeitlichen Ansetzung der ganzen Gruppe überhaupt nicht zu hoch hinaufgehen, da die stilistische Entwicklung hier sehr schnell vor sich ging und kurz nach der Mitte des 12. Jahrhunderts bereits ganz prinzipielle Fortschritte gemacht hatte. So ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, daß wir es in unserem datierten Stück aus Faltona mit einem etwas zurückgebliebenen Provinzwerk zu tun haben, welches mit den anderen Monumenten unserer Gruppe im wesentlichen die Stilstufe kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts repräsentiert.

Der zweite, nur fragmentarisch erhaltene von den beiden erwähnten Altären ist der alte Altar des Florentiner Baptisteriums, der stilistisch allem bisher Besprochenen gegenüber bereits einen großen Fortschritt bedeutet. Es ist das große Verdienst Poggi's, die alten Reste des Altars gefunden und als zu diesem gehörig bestimmt zu haben[3]). Als im Jahre 1731 der heutige Hochaltar des Florentiner Baptisteriums, ein Werk Girolamo Ticciati's, daselbst aufgebaut wurde, zerlegte man den alten bisher an der Stelle bestandenen romanischen Altar, legte seine Bestandteile bis auf weniges achtungslos beiseite, und es wäre unmöglich gewesen, sie als solche wiederum zu agnoszieren, wenn nicht der Florentiner Gori kurz vorher einige Detailskizzen des Altars angefertigt hätte, die sich uns in seinen historischen Studien über das Florentiner

---

[1]) Die leeren Zwischenräume sind Folgen der modernen Verbreiterung des Ganzen, die wir oben erwähnten.

[2]) Vgl. Davidsohn: Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz. I. Berlin 1896. S. 86 und 96.

[3]) Rivista d'Arte. Firenze 1910. Gio. Poggi: L'antico altare del battistero Fiorentino.

Baptisterium in einem umfangreichen Manuskript der Marucelliana erhalten haben[1]). Mit Hilfe der beiden Zeichnungen, von denen die eine einen Teil der oberen Hälfte, die andere einen Teil der unteren Hälfte der Altarmensa wiedergibt, gelang es Poggi, nicht nur die Vermutung Soderini's[2]), daß sieben in der Florentiner Domopera befindliche romanische Dreiviertelsäulchen zum alten Altar des Florentiner Baptisteriums gehören, zu bestätigen, sondern auch einige dazugehörige Pavimentplatten ausfindig zu machen, die man bei der Zerstörung des alten Altars zum Schmuck des neuen und als Fußbodenpavimente im Chor des Baptisteriums verwendet hatte[3]). Mit Hilfe der Funde und Ausführungen Poggi's entstand der Rekonstruktionsversuch Castellucci's (Abb.6), dessen Richtigkeit durch die Funde und Zeichnungen im wesentlichen gesichert wird, und nach welchem man gegenwärtig bemüht ist, den alten Altar aus den alten Bruchstücken und neuen, nach den Zeichnungen Gori's angefertigten Teilen wiederherzustellen.

Nach zwei Richtungen können wir an unserem Monument prinzipielle Fortschritte in der Stilentwicklung feststellen, einerseits in der plastischen Auflösung der Fläche, andererseits in der architektonischen Umbildung der Einzelglieder in der Absicht, dem Gesamtwerk dadurch eine tektonisch gegliederte, in sich geschlossene Einheit zu geben. Was wir in Ansätzen bei den Grabmälern und etwas weitergebildet am Altar in Rosano vorgefunden haben, wird hier konsequent entwickelt, und vor allem auffallend ist, was für einen großen Einfluß bei dieser Entwicklung die Antike nimmt, deren Motive hier zum erstenmal im tektonischen Sinne wieder richtig verstanden und angewandt werden. Der kubische, vierseitige Typus der Altarmensa ist beibehalten. Wir finden dieselbe Dreiteilung der Stirnfläche wie in Rosano, auch hier die beiden seitlichen Kompartimente noch mit ganz in der Fläche gehaltenen Kreisschnittinkrustationen bedeckt und durch einen dunklen Verdestreifen abgeschlossen, während sich im mittleren, wie dort, der Zugang zum Reliquienbehältnis befand, ein architektonisch gegliederter Fensterrahmen, der durch ein ehernes Gitter verschlossen war[4]). Während aber in Rosano das Ganze durch einen flachen Rahmen zusammengefaßt wurde, tritt hier die Grundfläche hinter einer plastisch vorgeschobenen Scheinarchitektur zurück. Auf einem reich profilierten, hohen Sockel erheben sich auf attischer Basis mit Fußplatte die mit gewundener Kannelur versehenen Dreiviertelsäulen, welche auf ihren Kapitellen, die römischen Kompositkapitellen ziemlich getreu nachgebildet sind, ein hohes, geradezu drückend erscheinendes Gebälk tragen, das in seiner überreichen Profilierung und ornamentalen Ausgestaltung des Details

---

[1]) Gori: M. S. Marucell. A CXCIX, vol. I c. 313, 313 v. 314 v.

[2]) Catalogo della Opera del Duomo. Firenze 1904. S. 28.

[3]) Jüngst wurden noch zum Altar gehörige Fragmente seines Architravs und Gesimse von ihm sowie ein Teil seiner entzweigesägten Platte mit Ornamentresten vom Architekten Castellucci aufgefunden. Vgl. Tarchiani: Le ultime scoperte nel Battistero, im Marzocco: XVIII, 1913, Hft. 7, S. 3.

[4]) Gori: Thesaurus veterorum diptychorum. Florentiae 1759. p. 347.

an spätantike Vorbilder erinnert. Vor allem auffallend ist die wohlverstandene antike Formensprache, die das ganze Kunstwerk beherrscht. Wenn wir nicht die vorangehenden Stilstufen kennen würden, die die Entwicklung des Verständnisses für die tektonische Bedeutung der einzelnen antiken Motive anbahnen, erschiene uns unser Altar als ein Wunder, als ein voraussetzungsloses Meisterwerk, in dem die Antike auch in diesem Zeitalter ihre Wiedergeburt feiert, während es sich in Wahrheit hier, wie bei allen Renaissancen, um einen im Innern der Kunstentwicklung begründeten Vorgang handelt, indem die antiken Motive dann erst verstanden und übernommen werden, wenn der zu diesem Verständnisse nötige Sinn sich in der vorausgehenden Kunst entwickelt hat.

Nicht nur in San Giovanni, auch in der zu jener Zeit zweitwichtigsten Kirche von Florenz haben sich uns Kirchenmobilarstücke in marmorinkrustierter Arbeit erhalten, die zum Besten zählen, was unsere Florentiner Lokalschule hervorgebracht hat. Es sind das die Chorschranken und die Kanzel in San Miniato (Abb. 7). Stilistisch schließen sie sich an den Altar im Baptisterium an. Die Chorschranken durchqueren sämtliche drei Schiffe der Kirche, lassen in jedem einen Durchgang offen und bestehen aus mit weißem und dunkelgrünem Marmor inkrustierten Platten, von denen je vier durch einen Rahmen quadratisch zusammengefaßt werden. Sie ruhen auf einem einfach profilierten Sockel aus Verde di Prato und tragen einen Sims, dessen Fries außer mit den erwähnten Marmorarten auch mit rotem Marmor inkrustiert und dessen reiches Profil mit den verschiedensten architektonischen Motiven der Antike geschmückt ist. Die Kanzel stimmt mit den Chorschranken stilistisch vollkommen überein. Sie ruht links auf den Chorschranken, rechts auf zwei monolithen Marmorsäulen, die mit einer feinen, wohlgelungenen Enthasis versehen sind, auf attischen Basen stehen und mit reicher Bohrerarbeit versehene Kompositkapitelle aus Marmor tragen, die gegenüber denen vom Florentiner Altar nicht nur qualitativ einen Unterschied, sondern auch einen stilistischen Fortschritt bedeuten, da die einzelnen Blätter dem fortgeschritten plastischen Sinn entsprechend viel stärker herausgearbeitet sind. Die Voluten und das Deckblatt geben in ihrer feinen Schwingung und meisterhaften Durchführung dem Ganzen einen mit dem der Antike zum Verwechseln ähnlichen Charakter. Die Bodenplatte der Kanzel, wie der Fuß der daraufstehenden Brüstungsplatten, deren Rahmenwerk und gebälkartige Krönung sind wiederum mit vielen antiken Architekturmotiven vollständig bedeckt, und besonders das stark vorspringende Gebälk erinnert an das des Altars im Baptisterium. Vor allem auffallend an der Kanzel ist ihr Schmuck mit figuraler Plastik, dem wir uns an anderer Stelle zuwenden wollen. Hier wäre nur einzufügen, daß es der erste Fall ist, wo uns in unserer Entwicklungsreihe eine figürliche Plastik dekorativ am Kirchenmobilar verwendet entgegentritt. Ein Versuch der Bearbeitung der Florentiner romanischen Figurenplastik muß daher von dem Schmuck des Leggioträgers dieser Kanzel ausgehen. Wenn wir zu den ornamentalen Teilen der beiden Kunstwerke zurückkehren und sie mit den vorangegangenen und denen des Altars im Bap-

tisterium vergleichen, so können wir wiederum einen wesentlichen stilistischen Fortschritt konstatieren. Während dort das plastische Moment erst in der Lösung des Gesamtaufbaues eine Rolle spielt, wird es hier auch für das Detail maßgebend. Alle bisher betrachteten Inkrustationsflächen waren durchaus in der Ebene gehalten; hier wird diese letzte Schranke gebrochen. Nicht nur die Ränder der zu inkrustierenden Kompartimente sind erhöht, auch im Innern sind Stege von stern-, kranz- oder kreisförmiger Form stehen gelassen, die zu beiden Seiten mit ins Ornamentale umgebildeten Architekturelementen versehen sind, welche in die Tiefe leiten. Endlich pflegt auch die Mitte einer solchen Platte eine plastisch gebildete Rosette einzunehmen; bloß der Rest des Grundes ist mit Schwarzweißinkrustationen ausgefüllt.

Aber noch in anderer Hinsicht, in der fortgeschrittenen Freiheit der Linie, können wir von stilistischem Fortschritt sprechen. Bisher verwendete man Gerade und Kreislinien, aus denen man die Ornamente zusammensetzte; nun greift man nicht nur zu ihren kompliziertesten Zusammensetzungen über, sondern beginnt auch freigeschwungene Linien aufzunehmen. Das bringt es wieder mit sich, daß man imstande ist, den Schwung pflanzlicher Motive künstlerisch zu empfinden und ihn, wenn auch noch oft roh und an das Geometrische gebunden, zu verwenden. Ja, es wird sogar möglich, Versuche in der Wiedergabe von Tier- und Menschengestalten zu machen, wie dies ein Beispiel an den Chorschranken beim mittleren Durchgang rechts lehrt, wo der Künstler den Versuch macht, eine menschliche Gestalt und zwei Drachen in der Schwarzweißinkrustation wiederzugeben. Letzteres ist hier freilich nur Ausnahme, während das pflanzliche Ornament an den beiden Werken wiederholt verwendet wird und uns auch plastisch an den Rosetten entgegentritt, wo besonders an der Kanzel die antiken Laubwerke einen oft ganz natürlichen Schwung erhalten.

Dieselbe Stilstufe, nur noch etwas reicher entwickelt, vertreten die zwei Brüstungsplatten, die sich uns vom alten Taufbecken in der Pieve S. Maria in Fagna im Mugello erhalten haben und mit zwei anderen[1]), die noch dem flachen Stile angehören, das gegenwärtige rechteckige Taufbecken der Kirche bilden (Abb. 8). Daß das nicht der ursprüngliche Zustand ist, lehren ohne Zweifel die Kanten der vier Platten, deren Winkel beweisen, daß der ursprüngliche Taufbrunnen von sechseckiger Gestalt war. Die erhöhten Stege, die sich in San Miniato nur vom Rand isoliert vorgefunden haben, verbinden diesen hier kreuz und quer und schließen in den vielen Kompartimenten, in die sie die Platten zerlegen, zahlreiche plastische Rosetten ein, so daß für die Inkrustation oft nur geringer Raum bleibt. Diese ist auch hier, wie in San Miniato, freier in der Linie, und gibt ebenfalls, wenn auch noch streng stilisiert und plump in der Ausführung, einzelne Blattmotive wieder. Wie in San Miniato finden sich auch hier an der rückwärtigen Platte ornamental verwendete Tiergestalten, kleine schwarze Vögel zwischen Blättern.

---

[1]) s. o. S. 7.

Mehr der kunsthistorischen Kuriosität wegen als seiner Bedeutung nach wäre hier das Fragment einer Marmorplatte einzuschalten, das sich uns mit unbekannter Provenienz im Museo San Marco in Florenz (Nebenhof des II. Klosters, unsigniert) erhalten hat. Wir haben es hier mit einer unvollendeten Arbeit zu tun, die stilistisch auf der Stufe der Chorschranken von San Miniato steht. Von der Platte ist der obere Teil abgearbeitet, so daß nur die in ihrem Ornament bereits ins Detail ausgeführten Stege, die hier ein Achteck gebildet hatten, sowie in der Mitte nur rund stehen gelassen die Masse, aus der hätte später die Rosette herausgearbeitet werden sollen, im Relief hervortreten. Am Grund links oben bemerken wir ein Netz von eingeritzten Quadraten mit Diagonalen in einer Richtung, offenbar als Vorzeichnung für die durchzuführende Einlegearbeit.

Wie ist nun diese weder inschriftlich noch sonst irgendwie historisch festlegbare Gruppe, nämlich die Kanzel und die Chorschranken in San Miniato, die zwei Brüstungsplatten des Taufbrunnens in Fagna und das Fragment im Museo San Marco, chronologisch anzusetzen, da uns bereits die Datierung der stilistischen Vorstufe dieser Monumente, des Altars im Florentiner Baptisterium, fehlt? Einen sicheren Anhaltspunkt dazu bieten uns die Fragmente einer Kanzel, die sich in der romanischen Kirche S. Agata bei Scarperia im Mugello erhalten haben (Abb. 9). Wie eine ganz links auf einem aus pietra serena hergestellten modernen Stück der Schranken des Taufbrunnens angebrachte Inschrift lehrt, wurden diese im Jahre 1608 aus den Fragmenten der alten Kanzel hergestellt: PTOLOMEVS / NOZZOLINI / VS.PLEB.BA / PTISTERIVM / HVC.TRANS / TVLIT.ET.LA / PIDIBVS.PVL / PITI.TEMPLI / DECVS.IMPE / DIENTIS CIR / CVM SEPSIT. / MDCVIII.

Es handelt sich um acht bearbeitete Marmorplatten, von denen sieben stilistisch und dem Format nach zusammengehören und den Bestand der alten Kanzel gebildet haben, während das Fragment eines kannelierten Pilasters, das die achte Platte bildet, anderswoher stammen dürfte. An der fünften Brüstungsplatte von links befindet sich auch die Datierungsinschrift der alten Kanzel: A. D. M. C. LXXV. M. IAN. Außer den dazugehörigen Gesimsfragmenten und architektonischen Marmorinkrustationen haben sich uns der Leggioträger nebst seiner Konsole, die früher als Träger des Weihwasserbeckens dienten und nun in die Kirchenmauer über dem Taufbrunnen eingelassen sind, erhalten. Repetti[1]) hat noch einen zweiten „Putto" von demselben Stile als Weihwasserbrunnenträger verwendet gesehen, der auch von der alten Kanzel herstammen soll. Diese wurde, wie er aus Berichten des Pfarrers Tolomeo Nozzolini, von dem auch die Inschrift herrührt, weiß, infolge des Erdbebens vom Jahre 1542 so angegriffen, daß ihr Einsturz drohte und sie deshalb auseinandergenommen werden mußte. Der zweite Leggioträger hat sich nicht aufgefunden. Der erhaltene, dessen Verwandtschaft mit dem von der Kanzel in San Miniato Swarzenski schon dargetan hat, soll bei den anderen Werken der figuralen

[1]) Repetti: o. c. I. S. 52 f. vgl. auch Swarzenski: o. c. S. 530 f.

Plastik behandelt werden. Uns interessiert von den für das Jahr 1175 gesicherten Kanzelfragmenten vor allem der Stil der sieben Brüstungsplatten. Zum Teil findet sich hier das weitergebildet vor, was wir an den Monumenten in San Miniato konstatiert haben, zum Teil sehen wir hier Neues, was wir dort noch nicht vorgefunden haben. Auch hier die vorspringenden Rahmen, die die Fläche zerteilenden, erhöhten und verzierten Stege und die mit gedrehten Blättern gebildeten Rosetten, zwischen denen sich die Schwarzweißinkrustation nur mehr als Grundfläche abhebt; die Proportionen sind jedoch feiner und zierlicher, das Blattwerk der Rosetten naturalistischer geworden, und die Inkrustation des Grundes, bei der die freigeschwungene Linie bereits vorwiegt, wird hier ganz bewußt nur mehr als Folie für die plastisch vortretenden Stege verwendet und deshalb in einfacheren, ruhigeren, an Gewebemuster erinnernden Formen gebildet, die sich gleichmäßig über die ganze Fläche hin erstrecken. Einen Schritt weiter führt uns die dritte Platte von links. Mit einem Kreuz in zarten, feingeschwungenen Linien geschmückt, scheint sie an dem Aufbau der alten Kanzel eine besonders bevorzugte Stelle eingenommen zu haben. Dem entspricht auch ihre übrige Ornamentik. Unter dem Kreuz, das sich schwarz vom weißen Grunde abhebt, sehen wir eine kleine plastische Rosette, die die Mitte der Tafel einnimmt, darunter eine in einen schwarzen Kreis weiß eingelegte Tulpenrosette von überaus feingeschwungenen Linien in technisch höchst vollkommener Ausführung. Zu beiden Seiten wird das Ganze je von einer künstlerisch ebenso hoch stehenden weißen Blattranke abgeschlossen, der wir nichts stilistisch gleich weit Fortgeschrittenes unter den bisher besprochenen Werken an die Seite stellen können. Während wir bisher nur Blattlinienornamente, die meist auf geometrischer Grundlage gebildet waren, angetroffen haben, sehen wir hier eine geradezu naturalistisch gebildete Blattranke, die einem wirklichen Gewächs nachgebildet ist, indem sie unten mit einem Stamme ansetzt, der in Wellenlinie verlaufend rechts und links jedesmal zwei Rankenblätter abgliedert, deren Stengel sich in überaus feiner Weise überschneiden. Naturalistisch gedacht, teilt sich der Zweig in der Höhe in zwei, und die Blätter, deren Kontur in zarte Zipfel ausschwingt, nehmen nach obenhin an Größe ab. So erkennen wir, daß sich alles das, was in der zuletzt besprochenen Gruppe von Monumenten angebahnt war, hier konsequent weiterentwickelt, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß jene Werke vor der Kanzel in Scarperia, also vor dem Jahre 1175, entstanden sind. Da die Entwicklung, wie wir aus ihrem bisherigen Verlauf ersehen, sehr schnell vor sich gegangen ist und wir einen terminus post durch den wahrscheinlich im Stil etwas zurückgebliebenen Taufbrunnen von Faltona mit der Datierung in das Jahr 1157 besitzen, werden wir den Altar in San Giovanni bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ansetzen und ihm in den ersten zwei Jahrzehnten nach der Mitte die Chorschranken und die Kanzel von San Miniato anreihen.

Wenn wir endlich die erste Tafel von links an unserem Taufbrunnen in Scarperia betrachten, tritt uns zum erstenmal ein ganz neues Element, nämlich ein starker byzantinischer Einfluß, in unserer Lokalentwicklung entgegen. Die von

einem erhöhten, ziemlich einfach profilierten Rahmen eingeschlossene Platte ist ganz flach. Die sie schmückenden Motive sind aus weißem Marmor gegen den sie umgebenden Verde abgehoben. Den Rand bildet eine feingeschlungene Ranke, die in ihrer Ausführung der beschriebenen an der dritten Platte entspricht. Die Mitte des Feldes ist durch weiße Bänder in sechs quadratische Kompartimente eingeteilt, deren Ecken Dreiblätter füllen. Den Quadraten sind ebenso gebildete Kreise eingeschrieben, in denen sich je zwei von den für orientalische Gewebe so charakteristischen löwenartigen Tiergestalten Rücken an Rücken und Stirn an Stirn symmetrisch angeordnet befinden und voneinander durch ein pflanzliches Ornament getrennt werden. Von dem byzantinischen Einfluß, den wir hier zum erstenmal antreffen, muß dasselbe gesagt werden, was wir oben an dem der Antike erkannt haben. Erst nachdem sich der Sinn für die feinstilisierte, geschwungene Linie allmählich entwickelt hatte, griff man nach den byzantinischen Vorbildern, da man das darin in Vollkommenheit durchgebildet sah, was man angestrebt hatte. Ob die Technik der mittelalterlichen Marmorinkrustation byzantinischen Ursprungs ist, ist eine schwer zu beantwortende Frage; jedenfalls hat es mehr Wahrscheinlichkeit für sich, anzunehmen, daß sie sich seit der Antike, in der sie ja das ganze Mittelmeergebiet eingenommen hatte, bis in die Zeit des späten Mittelalters auch in gewissen Kunstzentren des Abendlandes erhalten hat. Daß jedoch der Marmorinkrustationsstil, den wir in diesen Werken kennen gelernt haben, ein durchaus autochthoner ist, geht aus der aufgestellten Entwicklung als unzweifelhaft hervor. Erst als die Vorbedingungen in stilentwicklungsgeschichtlichem Sinne vorhanden waren, ist man darangegangen, die byzantinischen Vorbilder, die vorwiegend in Werken des Kunstgewerbes bestanden haben werden, nachzuahmen, und zwar das nicht rein im Sinne der Kopie, sondern als wohlverstandene, für den besonderen Fall zurechtgelegte Umbildungen.

Mit den Resten der Kanzel von Scarperia ist die Florentiner Lokalentwicklung der Marmorinkrustationen noch nicht abgeschlossen, sondern wir können diese im Sinne der von uns dargelegten Bahnen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts an datierten Monumenten weiterführen.

Das nächste Werk in der chronologischen Reihenfolge ist eine Fußbodenpavimentplatte, die sich mit unbekannter Provenienz im Florentiner Nationalmuseum (I. Sala delle Scult. Nr. 43) erhalten hat und die inschriftlich in das Jahr 1182 datiert ist. Die rechteckige Marmortafel, deren Rankenornament weiß gegen den schwarzen Niellogrund stehengelassen ist, ist durchaus kein Werk von besonders hoher künstlerischer Qualität, doch kann sie uns dazu dienen, die oben aus dem Einzelfall abgeleiteten Kriterien für das Allgemeine zu bestätigen. Der Hauptsache nach besteht das an ihr angebrachte Ornament aus zwei konzentrischen Kreisen, die aus einer einfachen Dreiblattranke gebildet werden, die jedesmal von einem Stamme ausgeht und sich weiß vom Niellogrund abhebt. Ihre Mitte nimmt ein technisch ebenso ausgeführtes Vierblatt ein. Auch dieses Stück, dessen Erhaltungszustand leider schlecht ist, fällt durch die feingeschwungenen und durchaus nicht mehr

streng geometrischen Linien seiner Ranken und besonders der palmblattartigen Ornamente auf, die sich in den durch den Kreis gebildeten Zwickeln befinden.

Wenn wir durch das Mittelportal die Basilika von San Miniato betreten, breitet sich zu unseren Füßen in der Richtung der Mittelachse des Hauptschiffes eine Reihe von acht inkrustierten Pavimenttafeln aus, denen in der großartig konzipierten Gesamtwirkung wie in der wunderbaren Durchführung des Details nichts Ähnliches auf diesem Gebiet gleichgestellt werden kann (Abb. 10 und 11). Dem Meister dieses Werkes ist es gelungen, das Leben und den Reichtum seiner orientalischen Vorbilder an Ornamenten mit unendlichem Geschick aus dem harten Marmor durch das Einlegen von Stücken aus Verde in weißen Stein hervorzubringen und seinem Stilempfinden nach umgebildet wiederzugeben. Zwischen der ersten und zweiten Pavimenttafel befindet sich in drei Zeilen untereinander und zwei Reihen nebeneinander die Inschrift des Stifters dieses Werkes angebracht, die uns auch die Datierung erhalten hat und in schöngeformten kapitalen Buchstaben gebildet ist. Darunter mengen sich aber auch schon solche mit stark gotischen Elementen, wie dies besonders bei dem rundgeschwungenen E, dem unten zugespitzten G, dem M, N und U zu bemerken ist:

HIS VALVIS ANTE.CELESTI NVMINE DANTE·,· M.CCVII. RE
METRICVS ET IVDEX.HOC FECIT CONDERE IOSEPH·,· TINENT DE
ERGO ROGO CRISTVM.QVOD SEMPERVIVAT IN IPSVM·,· TĒPOREM̄TĒ

Über den Stil der acht Pavimentplatten können wir nur das, was wir bei der Tafel in Scarperia zu sagen hatten, in der uns zum erstenmal der orientalische Einfluß entgegentrat, jedoch mit dem Unterschied wiederholen, daß wir es hier nicht nur mit Werken zu tun haben, die qualitativ höher stehen, sondern auch mit Kunstwerken, an welchen das in Vollendung durchgeführt ist, was dort begonnen worden war. Auf die erste Platte von der Tür aus, die mit einem einfachen geometrischen Ornament versehen ist und die Tafel mit der Inschrift folgt eine Tafel mit dreimal elf quadratischen Feldern, denen Kreise eingeschrieben sind und die eine ganz ähnliche symmetrische Tierornamentik zeigen wie die Tafel in Scarperia. Die folgenden sechs Tafeln sind alle quadratisch angelegt und haben alle einen reich mit geometrischen und Blattornamenten verzierten Rand, während sie im Mittelfelde verschieden gebildet sind. Es soll hier nicht unsere Aufgabe sein, die gesamte Ornamentik dieser Pavimente zu beschreiben oder auch nur aufzuzählen. Neben den schon beschriebenen Tieren, die Rücken gegen Rücken stehen, kommen solche vor, deren Füße einander zugekehrt sind, geflügelte Tiere, solche, die aufrecht stehen und sich mit den Pranken berühren, ferner Vögel, die einander meist mit den Schnäbeln zugekehrt sind, ähnlich wie wir sie, nur viel einfacher und geometrischer in der Linienführung, schon bei den Chorschranken in San Miniato und beim Taufbrunnen in Fagna vorgefunden haben. Diese symmetrischen Tierpaare sind meist von verschlungenen und sonst verzierten Kreisen eingeschlossen. Die von diesen gebildeten Zwickel sind meist mit Pflanzenornamenten ausgefüllt, immer Schwarz und Weiß wohl abge-

wogen in seiner Wirkung und mit der feinsten Proportionierung der Größenverhältnisse, rhythmischem Linienschwung und der das Ganze beherrschenden harmonischen Einheit. Das Hauptstück der Gruppe ist die Tafel mit dem Zodiak (Abb. 10); in ihrer Mitte befindet sich eine Sonne, um die in zwei Reihen rundbogige, in die Horizontale projizierte Arkadenreihen gestellt sind, die durch den breiten Kreisstreifen, der dem Grundquadrat eingeschrieben ist, abgeschlossen werden. Die Gesamtkomposition erinnert an die gotischen Rundfenster mit Maßwerk. Während die innere Arkadenreihe nur mit Blatt- und Rankenornamenten geschmückt ist, ist in jedem Felde der äußeren außer solchen noch je ein Symbol des Tierkreises eingefügt, das von den Ranken umsponnen wird. Die vier durch den Kreis gebildeten Zwickel sind von kleinen Kreisen ausgefüllt, in denen der Kampf von drachenartigen Tieren mit Schlangen zu sehen ist. Diese Kreise werden wieder von Figuren in Gestalt von Sirenen getragen.

Fast gleich im Stil und in der Ausführung sind die romanischen Pavimente, die sich uns im Florentiner Baptisterium erhalten haben (Abb. 12). Wenn wir dieselben aus der Kuppelhöhe überblicken, so macht es den Eindruck, als seien es Teppiche von verschiedenstem Format und Muster, mit denen man den Boden der Kirche bedeckt habe. Leider sind uns diese Inkrustationen in keinem guten Zustande erhalten, da sie durch die starke Besucherfrequenz der Kirche stark abgenutzt werden. Aus demselben Grunde sind auch die Inschriften, die uns hier weder über Stifter und Künstler noch über die Datierung belehren, zum Teil nicht mehr lesbar. In dem umfassenden Kreise der Platte mit dem Zodiak, die in der Anordnung und auch in der Durchführung des Details der Tierkreistafel in San Miniato fast vollständig entspricht (vgl. Abb. 10 und Abb. 12), findet sich folgende Inschrift, die hier, weil sie heute nicht mehr ganz lesbar ist, nach der Lesung Goris[1]) in seinem schon erwähnten Manuskript wiedergegeben wird:

HVC VENIENT QVI CVM QVE VOLUNT MIRANDA VIDERE
ET VIDEANT QVE VISA VALENT PRO IVRE PLACERE
FLORIDA CVNCTORVM FLORENTIA PROMPTA BONORVM
HOC OPVS IMPLETVM PETIIT PER SIGNA POLORVM
(fehlt eine Zeile)
IMA PAVIMENTI PERHIBENT INSIGNIA TE̅PLI.

Inmitten der Tafel, in der Sonne, die den Mittelpunkt des Tierkreises bildet, steht zu lesen

EN GIRO TORTE SOL CICLOS ET ROTOR IGNE,

während an einer Längsleiste folgende Inschrift zum Teil noch zu sehen ist:

QVAM SVPERAT DOMVS HEC TAM VATES IPSE IOHANNES
FAMOSV̄ TEMPLVM SIMILIS DOMVS EST SIBI NVLLA
DESTRVET HANC IGNIS CVM SECVLA CVNCTA PERIBVNT.

---

[1]) Gori: MS cit. Cap. I. p. 1 ff.

Auch hier sind, wie in San Miniato, an der Widmungsinschrift neben den kapitalen Buchstaben einzelne gotische Elemente in die Schrift eingedrungen. Nicht nur bei der Tafel des Zodiakus, auch bei allen anderen Teilen der alten Pavimente von San Giovanni finden sich so große stilistische Ähnlichkeiten mit denen von San Miniato, daß wir sie als ein Werk derselben Werkstatt an das beginnende 13. Jahrhundert setzen müssen, da jene 1207 datiert sind[1]).

Mit diesen Monumenten wollen wir die Entwicklungsreihe, die wir aufzustellen versucht haben, abbrechen, da die folgenden bereits dem gotischen Stil angehören. Als gewonnenes Resultat unserer Untersuchung ist festzustellen, daß wir seit dem Ende des 11. und dem Beginn des 12. Jahrhunderts eine kontinuierliche Entwicklung des Stiles der Florentiner Kunst an Hand von historisch datierten Monumenten wahrnehmen können, die sich im Anfang mit linearen Lösungen in der Einteilung und Anordnung ebener Flächen beschäftigt. Dabei bedient man sich von Anbeginn antiker Elemente, deren Verwendung mit dem wachsenden Verständnis für deren Funktionen zunimmt. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts nimmt der Sinn für die räumliche Tiefe zu, so daß man immer mehr plastische Reliefwirkung anstrebt, die ihren Höhepunkt kurz nach der Mitte des Jahrhunderts erreicht. Dieses Zunehmen der plastischen Wirkung konnten wir einerseits im stärkeren Hervortreten der Profile an Rahmen und Simsen mit wachsendem Verständnis und zunehmender Verwendung antiker Motive und andererseits in der Verwandlung der bisher in ebener Fläche verzierten Schmuckplatten in Reliefs durch Einfügung von er-

---

[1]) Geringe Fragmente ganz ähnlicher Pavimentplatten sind in der Kirche S. Trinità anläßlich der Restaurierungsarbeiten des Jahres 1880 zutage getreten. Diese Kirche hatte in ihrer romanischen Gestalt eine Krypta und Marmorinkrustationen, ähnlich wie San Miniato, wie man aus den bei den Grabungen von 1880 gefundenen Säulenfragmenten schließen kann, die aus Verdestücken aufgemauert waren und Basen aus weißem Marmor hatten. Vgl. Davidsohn: Geschichte von Florenz, Berlin 1896, I. S. 746, und Frey: Vasari, München 1911, I. S. 824 ff. In derselben Zeit oder etwas später (vgl. Frey: Vasari I. S. 582 und S. 910f.) dürften auch die Schranken des Taufbeckens und die Chorschranken von San Giovanni entstanden sein, deren Anordnung nebst der des alten Altars auf einer Buontalenti zugeschriebenen Grundrißzeichnung von 1577 in den Uffizien zu ersehen ist. Abgeb. im Aufsatz Mancini's: „Il bel San Giovanni e le feste patronali in Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini, in der Rivista d'Arte, Florenz, 1909, S. 185ff. Beide wurden 1577 abgebrochen und teilweise bei einer Restaurierung des Kuppelbelages verwendet. Sechs Stücke der Chorschranken, die sich zu drei Tafeln zusammenstellen lassen, haben sich z. T. bei Grabungen im Jahre 1895, z. T. bei der Restaurierung des einen Spiegels des Marmordaches von San Giovanni im Jahre 1905 gefunden. Daselbst fand man auch sieben Fragmente vom alten Taufbrunnen. Vgl. Davidsohn: Forsch IV. S. 461 und den Aufsatz Castelluccis im Marzocco 1907, Juli. Bei der Rekonstruktion wird die Erwähnung in dem von Mancini publizierten Brief Piero Cennini's vom Jahre 1475, der Brunnen sei „duplici muro conspicuus" gewesen, sowie dessen vom selben Autor daselbst angeführte Beschreibung im Cod. Marucell. A. 199. I. f. 382 zu berücksichtigen sein. Reste des Paviments des alten Chores ergaben die jüngsten Grabungen. Vgl. Tarchiani: Le ultime scoperte nel Battistero im Marzocco 1913, Feber.

habenen ornamentierten Graten und reliefierten Rosetten konstatieren, hinter denen die übrige Fläche allmählich zu einer mit einheitlichen Mustern versehenen Folie herabsinkt. Der Entwicklung zum Relief geht eine solche der Linie in ebener Fläche parallel, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Oberhand gewinnt. Während sich die erste Hälfte des Jahrhunderts damit begnügt, lineare Lösungen der Fläche mit Hilfe der einfachsten geometrischen Linien zu finden und sich nur ausnahmsweise pflanzlicher, ins Geometrische umgebildeter Blattmotive bedient, entwickelt sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Sinn für den freien Schwung und die reichere Ausgestaltung der Linie so weit, daß nicht nur pflanzliche und figurale Elemente mit fortgeschrittenem Verständnis für die Natur verwendet werden, sondern man auch imstande ist, die reichere Ornamentierung orientalischer Kunstwerke zu verstehen und in die heimische Kunst aufzunehmen. Diese Beeinflussung nimmt gegen Ende des 12. Jahrhunderts zu, erreicht ihren Höhepunkt mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts und ist von der Abnahme des Verständnisses für die architektonische Bedeutung der verwendeten antiken Motive und vom Zurückgehen des Reliefs begleitet, an dessen Stelle rein dekorative Wirkung der in der Ebene linear aufgelösten Fläche tritt.

Endlich bedarf es vielleicht noch einer besonderen Erklärung, weshalb wir uns in allen diesen Ausführungen auf das Florentiner und seiner nächsten Umgebung angehörige Monumentenmaterial beschränkt haben. Zur Beantwortung dieser Frage können zweierlei Gründe angeführt werden. Einerseits handelt es sich uns um die Aufstellung der lokalen Entwicklung, um zu einer genaueren Datierung der gleichzeitigen architektonischen Denkmäler zu kommen, und andererseits dürfte es schwer sein, beim heutigen Stand der kunstgeschichtlichen Forschung über jene Zeit in Italien ein weiteres Material heranzuziehen, da dieses zum größten Teil noch unpubliziert und ungeordnet ist, so daß ähnliche Lokalarbeiten erst vorgenommen werden müssen, ehe man mit Sicherheit die Gesamtentwicklung wird betrachten können. Die frühesten romanischen Kirchenmobiliarien und anderen Werke des Inkrustationsstiles in Italien, die bisher sicher datiert werden können, setzen erst im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts ein und befinden sich entlegen der Toskana in der römischen Umgebung und in Süditalien. In der Toskana selbst ist für diese Zeit noch wenig datiertes Material bekannt, und aus dem wenigen Bekannten darf man vielleicht den Schluß ziehen, daß bei der großen Verschiedenheit, die Werke vom Ende des 12. Jahrhunderts und solche vom Anfang des 13. Jahrhunderts gegenüber gleichzeitigen in Florenz aufweisen, die stilgeschichtliche Abgeschlossenheit eng begrenzter Gebiete in der Kunstentwicklung jener frühen Zeit sehr groß war, was man vielleicht mit der strengen Abgeschlossenheit der einzelnen Kommunen im italienischen Mittelalter in Zusammenhang bringen darf.

II

BEVOR wir den Versuch machen, die gewonnenen Resultate für die Datierungsfragen der Inkrustationsfassaden und ihrer Architekturen zu verwenden, seien ein paar kurze Bemerkungen über die Denkmäler der figuralen Plastik im Florentiner Kunstgebiet der gleichen Zeit erlaubt, deren erhaltene Anzahl ohnedies eine sehr geringe ist. Eingehender als das bisher behandelte Material hat sie Swarzenski in seiner erwähnten Arbeit berücksichtigt und hier auch Datierungen aus stilistischen Kriterien zu geben versucht. Was wir an figuraler Plastik besitzen, stammt einerseits von Architekturen her und ist uns an solchen erhalten, oder man hat es zum Schmuck der besprochenen Kirchenmobiliarien verwendet. Wie gesagt, hat von der Plastik wenig die folgenden großen Kunstepochen überdauert, und vom Erhaltenen ist bis auf wenige Stücke nichts datierbar. Da deshalb die Aufstellung einer stilistischen Entwicklungsreihe mit Hilfe dieses Materials allein schwer möglich ist, werden wir zur Stütze die oben gefundenen Resultate herziehen müssen.

Wie wir oben darzulegen versucht haben, ist die Kanzel in San Miniato — das erste Werk, an dem wir in Florenz in jener Stilperiode figurale Plastik nachweisen können — bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts, etwa zwischen den Jahren 1160 und 1170, entstanden. Ihr Figurenschmuck (Abb. 13) entspricht in seiner Gesamtanordnung — der Übereinanderstellung der vier Evangelistensymbole — dem der romanischen Kanzeln in Italien, wie wir ihn am häufigsten an den süditalienischen von der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts vorfinden. Zu unterst ist der Löwe, der auf einem volutenförmig vorgekrümmten Blatt ruht und dieses zwischen seinen ausgestreckten Pranken hält. Sein Kopf ist leicht zur Seite gewendet, während der übrige Körper vom Hals an nicht aus dem Relief der Kanzel hervortritt. Auf einem Postament, das sich auf seinem Rücken befindet, steht der Mann des Matthäus, streng frontal in ganzer Gestalt gegeben, über dem auf einen kronenartigen Pflanzenaufsatz der Adler schwebt, der auf seinem Rücken das Kanzelpult trägt. In seinen Krallen hält er zwei Tiere. Mit Ausnahme des etwas zur Seite gewendeten Löwen ist alles streng frontal und symmetrisch angeordnet und darauf berechnet, von vorn betrachtet zu werden. Den Stil der Skulpturen erfassen wir vielleicht am besten, wenn wir den Mann des Evangelisten Matthäus näher betrachten (Abb. 14). Gerade aufrechtstehend ist die gedrungene, kleine Figur ganz mit dem Gewand bedeckt, welches außer dem Kopf nur die Füße und Hände freiläßt. Die rechte Hand greift über die linke und hält diese fest. Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper groß und ruht auf einem in den Dimensionen vernachlässigten Hals. Das Gewand ist in breite Falten gelegt, und man merkt, daß dem Künstler daran gelegen war, die daruntergelegenen Glieder des Körpers zum Ausdruck zu bringen, was besonders an den Knien, deren Rundung man durch die Gewandfalten erkennt, und an den Armen beobachtet werden kann, an denen das Gewand anliegt und nach unten hin

erst frei abfällt. Der Gesichtsausdruck ist streng stilisiert und wird von den Augen beherrscht, die durch Einlegearbeit in weißen und tiefblauen Glasflüssen hervorgehoben werden. Ebenso stilisiert erscheint die Haartracht, die in feinen Linien den Fluß der Haare vom Scheitel abwärts charakterisiert und tief in die niedere Stirn herabreicht. Mit der Tiefe des Reliefs hat der Künstler noch zu kämpfen. Während der Hals sehr unnatürlich tief ist, tritt die Nase zu wenig hervor, so daß Wangen und Augen nicht weit genug zurücktreten können. Andererseits fällt bei der Figur die strenge Gebundenheit der Linie auf, welche den Künstler bestimmt, die Augen spitzoval zu bilden, die Falten in gleichen Abständen parallel zu legen und die Haare in gleichen schmalen Linien verlaufen zu lassen. Nichtsdestoweniger zeigt sich auch eine beginnende naturalistische Naturnachahmung, die besonders bei der feinen Modellierung der Wangenpartien mit den leicht vortretenden Backenknochen und an der Markierung der Fingergelenke zu merken ist, so daß wir auch in der figuralen Skulptur der Kanzel bestätigt finden, was wir oben schon aus ihren Inkrustationsreliefs abgeleitet haben. Der Künstler, der bisher gewohnt war, in der Fläche zu arbeiten und sich in strengen geometrischen Linien zu bewegen, beginnt sich mit dem Problem des Reliefs auseinanderzusetzen und die freigeschwungene Linie künstlerisch zu verwerten.

Von der inschriftlich in das Jahr 1175 datierten Kanzel in Scarperia hat sich uns von dem figuralen Schmuck bloß der Löwe und der Mann des Matthäus erhalten (Abb. 15), deren ikonographische und stilistische Verwandtschaft mit den entsprechenden Figuren der Kanzel in San Miniato sofort auffällt und von Swarzenski[1]) schon des weiteren erörtert worden ist. Dieser spricht beide Werke als von der Hand desselben Künstlers gefertigt an. Dies scheint uns zu weit gegriffen, da es in jenen frühen Kunstepochen schwer angängig ist, aus der bloßen Verwandtschaft zweier Werke Künstleridentität abfolgern zu wollen. Außerdem setzt Swarzenski die Skulpturen von San Miniato zeitlich nach denen von Scarperia an, was er damit begründet, daß die ornamentalen Teile von San Miniato denen von Scarperia gegenüber eine „reifere Entwicklungsstufe" verträten. Von den ornamentalen Teilen haben wir das Gegenteil oben bereits zu beweisen versucht, und die figurale Plastik, deren Qualität in Scarperia geringer ist, lehrt uns dasselbe. Wir können das am besten bei einem Vergleich der beiden männlichen Figuren beobachten. Während in San Miniato die Falten des Obergewandes zu beiden Seiten an den Armen unmotiviert geschwungen verlaufen, sind sie in Scarperia an den Achseln zusammengefaßt und tragen hier auch an den Ärmeln dazu bei, die Tektonik der Figur zu charakterisieren. Die Knie treten stärker hervor, und es wird ihr Vortreten durch die Verschiebung der Falten noch besonders gekennzeichnet. Auch die Ohren, die hier leider stark zerstört sind, sind natürlicher gebildet, so daß unser Beweis, den wir für die ornamentalen Reliefs oben erbracht haben, durch diese Unterschiede nur gefestigt wird.

---

[1]) Swarzenski o. c. S. 531.

Nicht viel später als die 1175 datierten Skulpturen in Scarperia werden die vier figurierten Kragsteine anzusetzen sein, die sich in Florenz in S. Jacopo oltr' Arno befinden und mit den anderen Resten der inkrustierten Vorhalle aus S. Donato a Scopeto im Jahre 1580 dahin gebracht worden sind (Abb. 16). Unter dem Gesims der Kirche befinden sich an den beiden Seiten je ein Löwenvorderkörper, der einen männlichen Kopf zwischen den Pranken hält, dazwischen links ein männlicher Kopf mit reichem Bart, geöffnetem Mund und spitz stilisierten Ohren, die an die des Leggioträgers in San Miniato stark erinnern, und rechts der Vorderkörper eines Rindes. Offenbar war auch hier in der Symbolik an die Evangelisten gedacht. Während wir bei dem in der Linie noch strenggehaltenen Kopfe des Rindes auch hier noch das Zurückscheuen vor tieferer Reliefwirkung beobachten können, ist vielleicht der Vergleich der drei Löwen in San Miniato, in Scarperia und in S. Jacopo lehrreicher (vgl. Abb. 13, 15 und 16). In San Miniato sind die Ohren des Löwen spiralenförmig eingerollt, die Barthaare gleichen einem kalligraphischen Schnörkel, und die Zehen der Pranken stehen parallel nebeneinander; viel freier in der Behandlung ist bereits die Löwenfigur in Scarperia, die Linie des Maules ist natürlicher geschwungen, die Tatzen, wiewohl viel roher in der Ausführung, geben doch den klobigen Ausdruck der Natur getreuer wieder. Einen weiteren Fortschritt bedeutet der Löwe in S. Jacopo; obzwar auch hier das Relief noch nicht tief ist, wirkt doch die Modellierung viel lebendiger, die Proportionen sind besser eingehalten und die an den sogenannten Wappenstil erinnernde Starrheit ist gänzlich geschwunden.

Diese Entwicklungsreihe läßt sich durch die wenigen Monumentalskulpturen weiterführen, die sich uns an den Inkrustationsfassaden erhalten haben. An der Fassade von Sant Andrea in Empoli haben sich zwei als Löwenköpfe gebildete Kragsteine (Abb. 17) erhalten, die stilistisch mit den beiden übereinstimmen, die an den Außenkanten der Tribuna des Florentiner Baptisteriums angebracht sind und ebenfalls Löwen mit Menschenköpfen unter den Pranken darstellen. Endlich gehören in diese Gruppe noch die beiden bärtigen Halbfiguren an der Fassade von San Miniato an den dreieckigen Giebelfeldern der zweiten Ordnung unter dem schräg aufsteigenden Gebälk. An all den Stücken merkt man den Fortschritt der Reliefs; die Augen werden viel tiefer gelegt, der Nasenrücken höher. Aber auch in der Charakterisierung der Details geht man von der rundlichen Behandlung ab; die Stirn- und Wangenpartien der Löwen werden durch tief eingefurchte Falten gegliedert und die einzelnen Teile der Augen werden hervorgearbeitet. Wir müssen aus diesen Gründen die Monumente, deren Reihenfolge wir hier von den Skulpturen in Scarperia ab festgestellt haben, in den Ablauf des letzten Viertels des 12. Jahrhunderts datieren, was für die Datierung der architektonischen Monumente, an denen sie zur Verwendung gelangten, von Bedeutung sein wird.

Einzufügen wäre noch der geringere Rest, der sich uns von einer Fassadeninkrustation der erwähnten Kirche in Rosano im Valdarno superiore erhalten hat. Es handelt sich hier um ein Tympanonrelief aus weißem Marmor; dargestellt ist eine

fliegende Taube mit einem Dreiecknimbus. Stilistisch geht dieses Werk, an dem besonders die symmetrische Anordnung der beiden Flügel ohne Berücksichtigung der Natur wie auch die eckige Form des Schnabels auffallend ist, was an die Vogelgestalten der Chorschranken in San Miniato erinnert, mit den frühesten unserer plastischen Denkmäler zusammen und wird aus diesem Grunde kurz nach der Mitte des 12. Jahrhunderts anzusetzen sein.

Nachdem sich die Florentiner Kunst des 12. Jahrhunderts allmählich von der geometrischen Starrheit der Linienführung befreit hatte und der Sinn für Tiefenwirkung des Reliefs geweckt worden war, konnte sie darangehen, sich mit größeren Figurenkompositionen im Relief auseinanderzusetzen. Auch hier war es die byzantinische Kunst, die die alten Schemen der religiösen Darstellungen in ihren typischen Formen treu weiter fortpflanzte. Solche waren es, die den ersten mehrfigurigen Reliefs, die sich uns aus romanischer Zeit in Florenz erhalten haben, als Vorlage gedient haben.

Im Florentiner Nationalmuseum (III. Sala delle Sculture, Nr. 151 und 152) befinden sich zwei Bruchstücke eines Marmorbogens (Abb. 18 und 19), der die alte Kirche S. Andrea Candeli am Arno geschmückt hatte, später vermauert worden war und bei einem Umbau der Kirche im Jahre 1735 wieder zutage trat[1]). Die Laibung dieses zu beiden Seiten ornamentierten Bogens war durch ebenfalls ornamentierte Stege, deren Durchführung fast ganz — sie sind nur etwas flacher — denen an den Tafeln der von uns betrachteten Kirchenmobiliarien entspricht, in drei Felder eingeteilt, deren mittleres die Widmungs- und Datierungsinschriften trug, die sich uns fast ganz erhalten haben:

auf Nr. 151 (Abb. 18):

VENE[TIIS] PAX REDDITA $\overline{\text{TRIS}}$
HOC OP' ABBATIS LECTOR
COGNOSCE IOHANNIS

auf Nr. 152 (Abb. 19):

ANNO . M . C . LXXVII
INDICTIONE . X .

In den beiden seitlichen Feldern dieses mit dem Jahre 1177 datierten Werkes sind Reliefkompositionen angebracht; auf einem die Berufung der Fischerapostel durch Christus, auf dem andern sieht man, wie Christus einen mit Kutte und Kapuze bekleideten Mönch segnet, der die Hände faltet. Swarzenski[2]) findet den Stil dieser Reliefs „deformiert durch eine schwache, unbedeutende Hand". Allerdings machen diese Werke in ihrer Disproportionierung der Figuren, bei denen große Köpfe auf dem kleinen, gedrungenen Rumpf fast ohne Hals aufsitzen, in dem Faltenwurf, der in seinen wirren Linien die Struktur der darunter gelegenen Körperteile eher verwirrt

---

[1]) Soldani: Historia monasterii S. Michaelis de Passignano. Lucca 1747 p. 203.
[2]) Swarzenski: o. c. S. 529.

als hervorhebt, den Eindruck von etwas Mißverstandenem und Verfehltem. Die Frage ist nur, ob alles das, wie Swarzenski meint, auf Kosten der Schwäche der hier vorliegenden Künstlerindividualität der Fall ist, oder ob wir die Gründe nicht in anderen Umständen zu suchen haben. Wenn wir unsere Reliefs mit anderen, die sich uns zwar nicht in Florenz, aber doch in der Toskana, aus den drei ersten Jahrzehnten nach der Mitte des 12. Jahrhunderts recht zahlreich erhalten haben und zuerst von Schmarsow[1]) in einem Buch über die Anfänge der toskanischen Skulptur gesammelt worden sind, etwa mit den marmorskulptierten Reliefs der Brüder Gruamons und Deodatus in Pistoja vergleichen — das Abendmahl am Türbalken von San Giovanni fuorcivitas ist 1162 datiert —, so finden wir überall dieselben Schwächen wie bei den Reliefs aus S. Andrea Candeli, denselben Mangel für das Raumgefühl, dieselben Härten der Komposition, dieselbe starre Haltung und Disproportionierung der Figuren, so daß es sich klar ergibt, daß nicht der einzelne Künstler die Schuld daran hat, sondern daß das im Stile der ganzen toskanischen Kunst jener Zeit gelegen war, die eben erst begonnen hatte, sich mit größeren figuralen Problemen zu beschäftigen. Dabei lagen den Künstlern Werke der byzantinischen Kunst als Muster vor, für deren Aufbau und Durchführung ihnen das Verständnis noch zum Teil mangelte. Doch können wir auch bei diesen Werken an einzelnen Details, bei denen die natürliche Struktur gut erfaßt ist, das Aufkommen des Verständnisses für die natürliche Form und Bewegung bemerken. So können wir in der Toskana, während in Oberitalien unter Antelami im Zusammenhange mit der in Frankreich entstehenden Gotik sich bereits eine figurale Monumentalplastik entwickelte, ein schrittweises Wiederaufnehmen jener Kunstformen beobachten, die die byzantinische Kunst seit dem Ausgang der Antike bewahrt hatte, was nicht nur in der Übernahme der Kompositionen, sondern auch in den verwendeten Stellungsmotiven und Gewändern zutage tritt, während sich daneben neu entstehende naturalistische Elemente bemerkbar machen.

In den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts war in der toskanischen Kunst diese Entwicklung bereits um vieles fortgeschritten. Wir können diesen Fortschritt vielleicht am besten an den großen Reliefzyklen beobachten, die sich uns von der Hand des Pisaners Bonanus an der Bronzetür des südlichen Kreuzarmes des Domes in Pisa und an jener des Domes von Monreale (1186) erhalten haben. Nicht nur in der Anordnung der Komposition in der Fläche, wo den natürlichen Verhältnissen bereits viel mehr Rechnung getragen wird, auch in der richtigeren Proportionierung der Einzelgestalten und im Aufnehmen einzelner zur Raumbildung beitragender Landschafts- und Architekturmotive läßt sich der Fortschritt an diesen ebenfalls von byzantinischen Vorlagen abhängigen Werken beobachten. Eine ähnliche Weiterentwicklung, modifiziert durch die lokalen Schulunterschiede, lassen die Figurenreliefs erkennen, die sich uns an der heute in S. Leonardo in Arcetri bei Florenz befindlichen Kanzel erhalten haben (Abb. 20—22).

---

[1]) Schmarsow: S. Martin von Lucca. Breslau 1890.

Diese Kanzel hatte sich früher in der Florentiner Kirche S. Piero Scheraggio befunden, welche zum Teil beim Bau des Palazzo Vecchio im Jahre 1298, zum Teil beim Bau der Uffizien im Jahre 1561 zerstört worden war. Bei der Abtragung der Kirche waren drei von den Brüstungsreliefs der Kanzel in die zum Bau der Uffizien weiterverwendete Mauer der Kirche eingelassen worden, während man drei andere in das Haus der Compagnia degli Stipendiati einmauerte. Wie eine am heutigen Standort der Kanzel angebrachte Inschrift lehrt, wurden ihre Reste im Jahre 1782 auf den Befehl des Fürsten Pietro Leopoldo Medici dahin gebracht und aus ihnen und neuen Teilen die Kanzel wiederhergestellt. Daß die Kanzel von den Florentinern bei der Zerstörung von Fiesole im Jahre 1010 erbeutet wurde, was ebenfalls in dieser Inschrift erwähnt wird, ist eine falsche Auslegung der bezüglichen Stelle in der Chronik Villani's[1]). Auf den ursprünglichen Bestand und die Form der alten Kanzel läßt sich aus dem heute Vorhandenen nichts mit Sicherheit schließen. Erhalten haben sich vom Alten die zwei vorderen Säulen und ihre Kapitelle, die sechs Reliefplatten und das zugehörige Gesimse an der Vorderseite und zum Teil auch rechts, während alles andere in die Zeit der Wiederherstellung zu datieren und an dem verschiedenen Material leicht erkennbar ist. Die Kapitelle und Gesimsstücke erinnern sehr an die Kanzel von San Miniato, nur daß dort die Profilierung noch nicht so stark ist. Auffallend ist die Verwendung derselben skulpierten und inkrustierten Ornamente, die oft in beiden in ganz genau derselben Form wiederkehren, so daß nicht daran gezweifelt werden kann, daß es sich auch hier um ein Werk der Florentiner Marmorinkrustationswerkstätten handelt. Die Reliefs sind mit zahlreichen Inschriften bedeckt, welche zum Teil die einzelnen Gegenstände, zum Teil den Inhalt der Kompositionen erklären. Die vorderen zwei Reliefs (Abb. 20) behandeln die Anbetung der Könige und die Wurzel Jesse, während seitlich rechts die Kreuzabnahme und Geburt Christi (Abb. 21), links die Taufe und Darbringung im Tempel (Abb. 22) zu sehen ist. Vor allem ist an ihnen die Verbindung des Reliefs mit der Schwarzweißinkrustation auffallend. Während einzelne landschaftliche und Architekturgegenstände wie zum Beispiel der Baum bei der Taufe oder die Arkadenarchitektur bei den drei Königen und der Darbringung plastisch aus dem Relief herausgearbeitet sind, werden sie an anderen Stellen, zum Beispiel bei den beiden Bäumen, die bei der Kreuzigung rechts und links angebracht sind, durch die Marmorinkrustation in viel geometrisch gebundenerer Weise wiedergegeben. Auch hier haben wir es mit byzantinischen Schemen zu tun, die aber viel besser verstanden sind wie bisher. Wie an den Bronzetüren des Bonanus, ist auch hier die Gestalt der Personen eine schlankere geworden, das Verständnis für den Faltenwurf der antiken Gewänder ist gewachsen, ebenso wie das für die Bewegungsmotive und die Verhältnisse der einzelnen Gestalten zueinander in Größe und Lage. Das Relief tritt stärker hervor und die alten Kompositionen werden in ihrer ganzen Fülle und Breite der Erzählung übernommen.

[1]) Gio. Villani: IV,5.

Auf diese Weise sehen wir, wie sich die Entwicklung in der figuralen Plastik in derselben Richtung und auf ähnliche Weise vollzieht, wie wir es auch für die rein ornamentalen Inkrustationsreliefs feststellen konnten. Wenn nun ein Rückschluß von diesen zur figuralen Plastik erlaubt ist, müssen an der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts in Florenz Figuralskulpturen entstanden sein, bei denen uns das Verständnis für die byzantinische Kunst, für ihr flaches Relief mit seinen vorwiegend ornamentalen Linien geläutert entgegentritt. Leider besitzen wir kein derartiges Denkmälermaterial, das datiert wäre. Doch hat sich uns eine Reihe von undatierten Werken erhalten, die diese Voraussetzungen bestätigen und die deshalb hier in die Entwicklungsreihe eingefügt werden müssen. Swarzenski[1]) hat in seinem von uns oft erwähnten Aufsatz zuerst auf die Skulpturen des Portaltympanons der Florentiner Kirche S. Michael e Gaetano (Abb. 23 u. 24) aufmerksam gemacht und sie im Vergleiche mit der Michaelstatue aus Groppoli, die 1193 datiert ist, und die, wie er selbst sagt, „ein rückständiger Ausläufer der pisanischen Plastik" ist, datiert und um das Jahr 1170 angesetzt. Der Vergleich mit dem auch stilistisch ganz verschiedenen Kunstwerk und der daraus gezogene Datierungsversuch ist etwas weit hergeholt. Jedenfalls genügt ein Vergleich mit den 1177 datierten Reliefs aus S. Andrea Candeli, um zu erkennen, daß das Datum viel zu früh genommen ist. Über die Reliefs in S. Leonardo in Arcetri führt uns eine lange Entwicklung zu dem Relief in S. Gaetano, wo der byzantinische Einfluß bereits wohl verstanden und verarbeitet ist. In dem halbkreisförmigen Tympanon befand sich in der Mitte S. Michael als Drachentöter, rechts und links von ihm je ein Heiliger, alle drei Figuren in aufrechtstehender Haltung und in frontaler Ansicht. Das Relief ist heute auseinandergenommen und die drei Stücke befinden sich in einem an die Kirche anstoßenden Salone in die Wand eingelassen. Auf den ersten Anblick hin erinnern diese drei in Dreiviertellebensgröße wiedergegebenen Gestalten an byzantinische Elfenbeinreliefs. Die flache Behandlung des Reliefs, die weiche Modellierung in sanft abgerundeten Flächen und die oft nur mit Strichen flach markierten Gewandfalten rufen diesen Eindruck hervor. Es soll daraus nicht etwa der Schluß gezogen werden, daß es sich hier um die Nachahmung solcher Elfenbeinreliefs handelt. Jedenfalls ist aber nicht nur der Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst, sondern auch das große Verständnis, das ihr der Künstler dieser Reliefs entgegenbrachte, augenfällig. Nur hie und da mißversteht er noch seine Vorbilder, wie etwa an einzelnen Stellen der Gesichtsmodellierung, wo sich durch das überstarke Ausrunden der Wangen- und Stirnpartien eine etwas verquollene Wirkung ergibt. Im Vergleich mit den bisher betrachteten Skulpturen finden wir eine viel ruhigere Wirkung, die Gewandfalten machen keinen so verworrenen Eindruck und sind auch nicht mehr steif, sondern beginnen in ihrer Formengebung der Gesamtanordnung und dem Stofflichen des Gewandes Rechnung zu tragen.

---

[1]) Swarzenski: o. c. S. 527.

Dieselben stilistischen Merkmale weisen die kleinen Reliefköpfe auf, die sich uns an einigen figurierten Kapitellen im Dom von Fiesole erhalten haben und inschriftlich für den Anfang des 13. Jahrhunderts gesichert sind[1]). Ferner gehören in in diese Gruppe noch die Skulpturen, die sich in der romanischen Kirche S. Pietro in Gropina im Valdarno superiore befinden. Es handelt sich hier um eine figural und ornamental im Relief verzierte Kanzel (Abb. 25) und um figurierte Kapitelle. Der Figurenschmuck macht einen altertümlichen Eindruck, was jedoch nur die Folge seiner ungewöhnlich plumpen, ganz rustikalen Ausführung ist. Wenn wir die Details, etwa den Kopf des Leggioträgers an der Kanzel, mit solchen von S. Gaetano, etwa mit dem Kopf des Heiligen an der linken Seite, vergleichen, erkennen wir, daß hier wie dort dieselben Stilprinzipien zugrunde liegen; dieselbe flache, rundliche Behandlung des Reliefs, derselbe verquollene Eindruck der rund ineinander übergehenden Gesichtspartien. Endlich gehören derselben Zeit noch die beiden Telamonen der Fassade von S. Miniato an, männliche, aufrechtstehende Relieffiguren, die die seitlichen Enden des verkröpften Giebels der Kirche tragen und die schon durch den Stil der noch zu besprechenden ornamentalen Teile derselben Fassadenordnung für den Anfang des 13. Jahrhunderts gesichert werden, worauf Swarzenski[2]) bereits aufmerksam gemacht hat. Die Gestalten treten wohl im Relief etwas mehr aus dem Grund hervor, als die in dieser Gruppe bisher besprochenen Figuren, doch entsprechen sie diesen in anderer Hinsicht stilistisch vollkommen; sowohl in der vorgeschrittenen Gesamtauffassung des figuralen Motivs, als auch in der Einzeldurchführung, in dem struktiv angeordneten Faltenwurf und in der weichen Rundung der einzelnen Flächen.

Während uns die Fortführung der Entwicklungslinie bei der ornamentalen Skulptur nur bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts möglich war, besitzen wir in der figuralen Plastik Werke, welche das auch noch für ein weiteres Stück in der Aufnahme und Verarbeitung der byzantinischen Kunst gestatten. Stilistisch weiter fortgeschritten und schon in den Verlauf der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gehörig ist das leider schlecht erhaltene Tympanonrelief, das die heute nicht mehr bestehende Florentiner Kirche S. Tommaso schmückte und sich im Museo San Marco (II. Kloster, II. Saal, Nr. 18) befindet (Abb. 27). Dargestellt ist in der Mitte Christus am Kreuz, zu beiden Seiten je ein ihm zugewandter Engel. Der Fortschritt zeigt sich nicht nur in der besseren Proportionierung der Figuren, sondern auch in dem reicheren und plastisch besser verstandenen Faltenwurf.

Den Abschluß dieser Entwicklungsreihe bildet die Marmorstatue des heiligen Michael aus Passignano im Val di Pesa bei Florenz (Abb. 26). Die als Vollplastik modellierte Statue, die sich am Giebel der nach demselben Heiligen benannten Kirche befindet, stellt den Erzengel in überlebensgroßer Figur dar. Er trägt ein reiches,

[1]) Nach Rupp (o. c. S. 83) befinden sich stilistisch verwandte und in das 13. Jahrhundert datierte Löwenköpfe auch an den Kapitellen der Pfarrkirche in S. Maria in Chianni di Gambassi.

[2]) Swarzenski: o. c. S. 521.

byzantinisches Prachtornat und steht mit beiden Füßen auf dem Drachen, der seinen Schwanz an dem Gewandsaum des Engels emporringelt. Mit der Rechten stößt dieser ihm die Lanze in den aufgesperrten Rachen, in der Linken hält er die Himmelskugel. Auffallend ist an der Figur die in Zickzacklinie durchgeführte Bewegung des Körpers, bei der Knie und Brust vortretend, während Kopf, Unterleib und Füße etwas zurückgeschoben sind; ein Mittel zur Belebung des Reliefs der streng frontalen Statue, welches auch anderorts in der entwickelten romanischen Kunst, besonders in der Reliefbehandlung, reiche Verwendung gefunden hat. Dem Künstler gelingt es hier bereits, das Gewand in seiner ganzen stofflichen Schwere wiederzugeben, die Körperglieder treten unter demselben plastisch hervor und die Falten dienen zum Hervorheben der Körperstruktur, was man besonders an den feinen Falten beobachten kann, welche die Knie markieren. Auch die richtigere Proportionierung des Gesichtes und die lockere Haarbehandlung bringen einen natürlicheren Eindruck hervor. Aus diesen Gründen werden wir das Werk chronologisch in den weiteren Verlauf des 13. Jahrhunderts einreihen müssen. Daß das ganze 13. Jahrhundert hindurch die bildende Kunst von Florenz fast ganz von byzantinischen Einflüssen beherrscht wurde, kann man weniger an der Skulptur, wo es an datiertem Material gebricht, erkennen, als an den zahlreicheren und datierten Wandmosaiken — die Tribuna des Baptisteriums 1225, die der Kuppel daselbst vor 1271 begonnen und das Apsismosaik in San Miniato inschriftlich ins Jahr 1297 datiert —, an denen man die weitere Rezeption der byzantinischen Einflüsse verfolgen könnte, was uns jedoch in diesem Zusammenhang zu weit führen würde.

Auch die Entwicklung der figuralen Plastik in Florenz im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert hat uns das bestätigt, was aus der Untersuchung der ornamentalen Skulptur schon hervorgegangen war. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts ist ein Fortschreiten von den durch geometrische Strenge gebundenen Formen zum Verständnis der natürlichen Form an der Hand byzantinischer Vorbilder zu bemerken. Wir können mit Hilfe der nunmehr auf doppelte Weise gesicherten Resultate an eine stilkritische Untersuchung der Inkrustationsfassaden und ihrer Architekturen herantreten.

III

WAS sich uns an romanischen Architekturen im Florentiner Kunstgebiet erhalten hat, sind geringe Reste des einstigen Bestandes, Bruchstücke, welche die folgenden großen Bauperioden vom 14. bis zum 16. Jahrhundert überdauert haben. Es gehörte die immense Macht von Baubewegungen, wie die der Florentiner Gotik und Renaissance, dazu, um so zahlreiche Anlagen umzuwandeln oder niederzureißen, denn den Ursprung von mehr als fünfzig Kirchen allein im Weichbild der Stadt können wir bis in die romanische Epoche zurückverfolgen, und erhalten sind uns in ihrem Schmuck nur zwei Gebäude innerhalb der Stadt, zu welchen noch einige wenige Bauten außerhalb von Florenz kommen. Was sich im alten Centro bis auf

unsere Tage an kleinen romanischen Kirchen erhalten hatte, fiel der Zerstörungslust der letzten Jahrzehnte zum Opfer. Diese Opfer sind beklagenswerter als die früheren Verluste, da sich jetzt scheußliche Zinskasernen über den alten Trümmern erheben, während es früher die stolzen Architekturen der Florentiner Spätgotik und die Schöpfungen der Renaissance waren, denen die alte Kunst unterlag. Die erhaltenen Reste der Florentiner romanischen Architektur, das Baptisterium, San Miniato und die Fragmente SS. Apostoli, S. Salvatore al Vescovado, S. Jacopo Oltr' Arno und S. Stefano al Ponte innerhalb der Stadt, und in der Umgebung die Badia von Fiesole, San Andrea in Empoli und einige geringe Bruchstücke, sind nicht so interessant und kunsthistorisch wichtig wegen ihren Grundrißlösungen, ihrer Gesamtanlage und der Wirkung ihrer Innenräume, wodurch sie sich nicht sehr wesentlich von dem unterscheiden, was auch für die ganze romanische Architektur in Mittel- und Süditalien charakteristisch ist, als vielmehr durch die eigenartigen Dekorationen, mit denen ihre Fassaden und zum Teil auch die Flächen ihrer Innenräume bedeckt sind.

Die Anfänge der architektonischen Verwendung der Inkrustationstechnik reichen weit in die vorgriechischen Kunstperioden zurück. Mit der hellenistischen Kunst verbreitete sie sich in deren gesamtem Wirkungskreis, doch beschränkt sie sich in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten fast ausschließlich auf den Innenschmuck der Gebäude, und nur in dem byzantinischen Kunstgebiet findet sie in der Zeit eine Anwendung in größerem Maße. Aus Byzanz wird diese Technik dann von der mohammedanischen Kunst übernommen, welche sie auch zum Schmucke der Außenseiten ihrer Bauten wieder zu verwenden beginnt. Während sich jedoch diese Überlieferung nur auf die Technik der Inkrustation bezieht, die als ein äußerliches Mittel auf die Entwicklung der Kunst von geringem Einfluß ist, hängt es mit der stilgeschichtlichen Entwicklung der spätmittelalterlichen Kunst auf das innigste zusammen, daß die Fassadeninkrustation seit dem Ende des 10. Jahrhunderts im abendländischen Kunstkreise einen so bedeutenden Aufschwung nimmt. Während es nämlich im Wesen der altchristlichen und auch noch der darauffolgenden frühmittelalterlichen Kunst begründet ist, die Außenarchitektur zu vernachlässigen und mit ihr aus möglichst geringen Mitteln ein praktisches Gehäuse für den inneren Raum zu schaffen, liegt es in den künstlerischen Tendenzen der großen Baubewegung, welche seit dem 10. und 11. Jahrhundert fast ganz Europa beherrschte, daß man sich nun wieder viel mehr mit der ornamentalen und tektonischen Gliederung und mit dem plastischen und malerischen Schmuck der Außenfronten zu beschäftigen begann und zu diesem Zweck die Inkrustationstechnik heranzog.

Schon vor dem Einsetzen der romanischen Kunst können wir vereinzelt inkrustierte Außenarchitekturen gleichzeitig mit dem Wiedererwachen der antiken Formensprache und der Wiederbelebung des plastischen Sinnes bei den Völkern feststellen, die nach der Völkerwanderungszeit das Erbe der Antike angetreten hatten und die nach und nach ihren primitiven, mit geometrischer Strenge an die Fläche gebundenen Stil überwanden, um einen neuen plastischen mit starker Wiederauf-

nahme antiker Motive zu schaffen, ein Vorgang, den wir an den verschiedensten Orten des Abendlandes beobachten können. Das früheste dieser Beispiele, an dem bereits die Inkrustation Verwendung findet, ist die aus karolingischer Zeit stammende Vorhalle des Klosters Lorsch[1]). Wir finden hier einen architektonisch aufgebauten Flächendekor, bei dem zahlreiche antike Elemente neben der Inkrustation mit roten und weißen Steinplatten Verwendung finden. Die im Erdgeschoß durch vier, ein einfaches Gebälk tragende Säulen und im oberen Geschoß durch Pilaster mit Spitzgiebeln gegliederte Wand ist in ihrer ganzen übrigen Fläche mit ganz einfach gebildeten Inkrustationen bedeckt, welche den architektonischen, plastisch vortretenden Motiven zur Folie dienen. Eine ähnliche Fassadeninkrustation, mit dem Unterschied, daß keine plastischen Elemente in ihr Verwendung finden, zeigt der Tekfur Serail in Konstantinopel, der bereits dem späteren Mittelalter angehört.

Auch hier wechselt der weiße Stein mit Schichten, die aus roten Ziegeln hergestellt sind. Die Musterung, die durch die Kombination hier erreicht wird, ist viel abwechselnder als in Lorsch. Charakteristisch ist die Einteilung der Rundbogenstreifen in abwechselnd lichte und dunkle Rechtecke, ein Motiv, welches später eine ungemein weite Verwendung gefunden hat und uns auch bei den romanischen Inkrustationen in der Toskana, in Pisa und Lucca, wieder begegnet. Auffällig ist an dieser Fassade auch die Ausfüllung der einzelnen Bogenzwickel mit verschiedenen zierlichen, aus kleinen Steinen hergestellten Mustern, die in ihrer Diagonalstellung an die antike Bauweise des „opus reticulatum" erinnern.

Mit dem Beginn der romanischen Kunst wird die Fassadeninkrustation als Kunstmittel in weitaus größerem Maße verwendet. Ihre Hauptgebiete sind Südfrankreich, in Deutschland vor allem Sachsen und die gesamte italienische Halbinsel[2]). Während die Inkrustation in Deutschland nur sehr mäßig an einzelnen architektonischen Details verwendet wird, so daß man von inkrustierten Fassaden nicht recht sprechen kann, findet sie in Frankreich reichere Verwendung. Aber auch da tritt sie nicht immer gemeinsam mit der Wiederbelebung der antiken Formensprache auf, wie sie der südfranzösischen romanischen Kunst ihren Charakter gibt, sondern kommt sparadisch vor und ist meist rein ornamentale Flächengliederung. Das früheste sicher datierte Beispiel in Frankreich ist die Kirche d'Anay zu Lyon, die im Jahre 1107 von Papst Paschal II. eingeweiht wurde[3]). Die Inkrustationen sind hier sparsam verwendet und beschränken sich auf das Betonen einzelner Bogen- und Gesimseordnungen.

Viel zahlreicher und für unsere Betrachtung wichtiger ist das reiche Material an inkrustierten Außenarchitekturen, das die romanische Kunst in Italien

---

[1]) Über die genauere Datierung vgl. Humann: Zur Geschichte der Karolingischen Baukunst, Straßburg 1909. S. 2ff.

[2]) Eine Zusammenstellung des französischen und deutschen Materials bei Humann: o. c. sub nota 23 und 24.

[3]) Bégule: Les Incrustations décoratives. Lyon 1905. S. 34.

bietet. Die große Fülle der Beispiele in Süditalien und Sizilien ist aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, doch beginnt ihre Reihe schon früh mit den apulischen Kirchen. Der Dom von Troja ist im Jahre 1093 gegründet und um das Jahr 1119[1]) vollendet. Die Seitenfassaden, deren Portale die Daten 1119 und 1127 tragen, sind hier mit buntem Marmor auf ähnliche Weise inkrustiert, wie wir es oben beim Tekfur Serail in Konstantinopel gesehen haben; nur sind sie in Troja stilistisch insofern variiert, als die Zwickelfüllungen sich nicht mehr über den ganzen Zwickel erstrecken, sondern mit abgeschlossenen, geometrischen Rahmen eingefaßt sind. Wenn auch im übrigen Mittel- und Süditalien die inkrustierten Fassaden, soweit wir sie heute sicher datieren können, erst spät beginnen, so bietet hier das reiche Material an Kirchenmobiliar und Grabmälern, wie wir es besonders an den römischen Cosmatenarbeiten und an den Staufergräbern in Palermo und Monreale in kontinuierlicher Entwicklung betrachten können, einen reichen Ersatz.

In der Toskana sind es zwei Hauptgebiete, in denen sich die Fassadeninkrustation in romanischer Zeit entwickelt, während sie dann in gotischer Zeit weiter um sich greift: einerseits die Arnomündung mit Pisa und Lucca, andererseits Florenz und seine Umgebung. Trotz der geringen Entfernung, die die beiden Gebiete voneinander trennt, haben sie eine vollständig verschiedene stilistische Entwicklung. In Pisa und Lucca finden wir ein intensiveres Festhalten spätantiker Vorbilder in der architektonischen Dekoration. Es treten die Fassadeninkrustationen hier neben den stark verwendeten Säulengalerien zurück oder werden mit denen kombiniert verwendet. Die Inkrustation selbst zerfällt in zwei streng gesonderte Manieren. Die eine besteht darin, daß die gesamte Wand des Gebäudes mit abwechselnden horizontalen Schichten von lichtem und dunklem Marmor bedeckt wird, so daß sie in gleichmäßigem Rhythmus die großen Flächen überziehen. Gewöhnlich sind die dunklen Schichten schmäler, wodurch eine ruhigere Wirkung auf das Auge geübt wird. Später, in gotischer Zeit, wurde diese Art, die architektonischen Flächen zu beleben, in ganz Toskana üblich, doch fehlte dann bereits der Sinn für die feine Rhythmik, und die Streifen überziehen wie ein Gitterwerk in gleicher Breite das ganze Gebäude. Diese Abart können wir zum Beispiel gut an dem Dom von Siena beobachten. Die zweite im pisanischen Kunstkreis verwendete Inkrustationsmanier ist die, bei welcher durch oft plastisch in die Tiefe führende, abgestufte, meist rauten- oder kreisförmige Rahmen einzelne ornamental wichtige Teile der Fassadenfläche isoliert werden, um dann mit feinen geometrischen und auch figürlichen Mustern überzogen zu werden. Bei dieser Art finden neben dem Marmor auch gefärbte Massen Verwendung. Wir haben Ansätze zu dieser Manier schon bei den apulischen Kirchen und beim Tekfur Serail in Konstantinopel mit seinem opus reticulatum in den Bogenzwickeln beobachtet. Sie begegnet uns auch in Südfrankreich im 12. und im Beginn des 13. Jahrhunderts in den

[1]) Berteaux: L'art dans Itale Méridionale. Paris 1904. S. 353.

Kathedralen von Lyon und Vienne. Annähernd kann man in Pisa die großen Streifeninkrustationen des Domes datieren. Der laut Inschrift im Jahre 1063 gegründete Dom war noch im Jahre 1129 im Bau[1]). Um die Zeit des letzteren Datums oder etwas später dürften diese ausgeführt worden sein. Der große Teil der anderen Inkrustationen daselbst ist aus stilkritischen Gründen in spätere Zeit, etwa in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu versetzen, wie auch die großen Inkrustationszyklen der Kirchen S. Martino und S. Michele in foro in Lucca erst um diese Zeit entstanden sein werden[2]).

Ganz verschieden von alledem ist der Stil der Florentiner Inkrustationsfassaden. Während bei den Fassadenlösungen aller romanischen Kunstgebiete reich wechselnde Mittel herangezogen werden, wie die reiche Tor- und Fensterarchitektonik, der Schmuck mit Säulengalerien in Norditalien und im pisanischen Kunstkreis, anderwärts die Gliederung durch Lisenen und stark vorspringende Rundbogenfriese, findet sich nichts davon an den Fassaden der Florentiner Protorenaissance. Die einzigen im Relief vortretenden Motive, die zu ihrer Gliederung von Anfang an verwendet wurden, sind die rundbogigen Flachnischen in einer oder in zwei Reihen übereinander und die Bekrönung der Fenster mit einfachen, giebelförmigen Aufsätzen, beides Motive, die seit der ausgehenden Antike durch das ganze Mittelalter hindurch niemals vollständig aus der Tradition der architektonischen Bauformen verschwunden sind[3]). Dazu kommt ein zum Unterschied von allen romanischen Kunstgebieten nur ganz minimaler figuraler Schmuck, der gar keinen Einfluß auf die Gliederung der Fassaden nimmt. Die größte Rolle spielt hier das flache Rahmenwerk und seine Füllungen, beides aus weißem und dunkelgrünem Marmor hergestellt. Durch dieses versucht man die Flächen rhythmisch zu gliedern. Außerdem ist für die Florentiner Bauten, von allem Anfang an zunehmend mit der Entwicklung des plastischen Elements, ein großes Verständnis der einzelnen antiken Architekturelemente charakteristisch. Wiewohl auch in der romanischen Kunstübung anderorts wiederholt antike Architekturen nachgeahmt worden sind, war doch nirgends das Ausmaß und die Treue dieser Nachahmung so groß wie hier. Von den einfachsten Gesimsen bis zu den kompliziertesten Gebälkformen und Verkröpfungen hat man direkt aus antiken Vorbildern geschöpft. Kapitelle wurden zum Verwechseln ähnlich nachgebildet, und die Lösung einzelner architektonischer Kompositionsdetails, wie etwa die der Fenster- und Türumrahmungen, entspricht vollständig der der antiken Kunst. Diese Ähnlichkeit geht nicht nur so weit, daß im 13. Jahrhundert schon die Sage entstehen konnte, das Florentiner Baptisterium sei früher einmal ein Marstempel gewesen,

---

[1]) Bonaini: Diplom. pisan. im Archiv. stor. Ital. Bd. VI, II., suppl. 1, S. 8.

[2]) Die oben erwähnte Arbeit von Behne enthält die genauen Beschreibungen der Inkrustationsornamentik an den Architekturen der Baugruppe von Pisa und Lucca.

[3]) Die Form und Anordnung der Flachnischen in Pisa und Florenz ist zu verschieden, als daß es angängig wäre, Florenz diesbezüglich in ein direktes Abhängigkeitsverhältnis von Pisa zu bringen, wie es von Behne (o. c. S. 110) versucht wird.

nicht nur so weit, daß ein bedeutender Kritiker und Architekt, wie Nardini, aus diesem Grunde die Erbauung von San Giovanni in spätrömische Zeiten hinaufrücken zu müssen glaubte, ja sie geht so weit, daß sogar Archäologen die einzelnen Protorenaissancebauten geradezu als Museen antiker Bauteile angesehen haben, wiewohl man die wenigen bei ihrem Bau benützten antiken Fragmente leicht abzählen kann. So berichtet uns Milani in seinen „Reliquie di Firenze anticha" nicht nur, daß alle Kapitelle, Basen, Säulen, Gebälkstücke dieser Bauten antiken Ursprunges sind, sondern auch, daß man die Torrahmen des Mars-Ultor-Tempels vom alten Forum beim Bau von San Miniato an dessen drei Portalen verwendet habe, und ähnliches mehr[1]). Davon kann natürlich gar keine Rede sein, da es beim reichsten Ruinenmaterial aus römischer Zeit unmöglich gewesen wäre, diese Fülle von immer gleichartigen und zueinander in bestimmt proportioniertem Verhältnis stehenden antiken Bauteilen aufzufinden, ganz abgesehen davon, daß sich ihr Ursprung aus romanischer Zeit bei genauerer Untersuchung schon aus ihrem Stil ergibt. An antiken Skulpturen und ornamentierten Baugliedern hat sich fast nichts erhalten, von dem sich mit Bestimmtheit nachweisen läßt, daß es in Florenz in romanischer Zeit sichtbar war. Vorhanden waren an solchen außer den wenigen römischen Kapitellen, die in den Innenräumen von San Miniato, des Domes von Fiesole und an der Fassade der Badia von Fiesole Verwendung gefunden haben, nur die spätrömischen Sarkophage, die einst auf dem San Giovanni umgebenden Friedhof als Grabstätten gedient hatten und sich heute zum Teil im Baptisterium, zum Teil im Palazzo Riccardi befinden. Diese Sarkophage sind jedoch durchaus figural geschmückt und besitzen so wenig architektonisches Ornament, daß es kaum möglich ist, anzunehmen, die Protorenaissance hätte an ihnen wesentliche Vorbilder gefunden.

Als sicher ist aber aus unserer Untersuchung der inkrustierten Kirchenmobilarien hervorgegangen, daß es seit dem Ende des 11. Jahrhunderts in Florenz Werkstätten für Marmorbearbeitung gegeben haben muß, in denen man von allem Anfang an daranging, die architektonischen Elemente der Antike genau nachzuahmen, und daß man mit dem fortschreitenden 12. Jahrhundert der Antike ein immer mehr wachsendes Verständnis entgegenbrachte. In denselben Marmorwerkstätten sind auch die Baustücke der Inkrustationsfassaden entstanden, wie sich aus dem Vergleich der Details des näheren ergeben wird. Endlich können wir auch urkundlich nachweisen, daß es schon im Anfang des 12. Jahrhunderts, im Jahre 1119, in Florenz eine eigene Zunft gegeben hat, die sich mit diesen Aufgaben beschäftigte und den Titel „ars marmorea" trug[2]). Dieser Werkstattradition, deren kontinuierliche Ent-

[1]) Monumenti antichi. Publ. per cura della R. Accad. dei Lincei. Bd. VI. 1895. S. 1ff.

[2]) Davidsohn: Geschichte von Florenz. Berlin 1896. Bd. I, S. 334: „Angelus magister marmoree artis civitatis Florentine." (Als Zeuge einer Pfändungsurk. Staats-Arch. Acq. di Luco.) — Die Gründe, die Davidsohn gegen die Möglichkeit des Bestehens einer Florentiner Marmorzunft in jener Zeit anführt, werden schon aus dem reichen, uns trotz aller Verluste erhaltenen Material widerlegt.

wicklung für einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren wir verfolgen konnten, verdankt es die Florentiner romanische Kunst, daß sie nach der Vorschulung an kleineren Arbeiten des Kunstgewerbes ganz selbständig, ohne jegliche Beeinflussung durch die gleichzeitige auswärtige Kunstübung an so große Werke wie die Inkrustationsfassaden herantreten und diese Aufgabe mit so viel Geschick für den ornamentalen Flächendekor und seine architektonische Gliederung lösen konnte, daß sie imstande war, die großen Fassaden mit den feinsten Profilierungen und dem abwechselnden Rhythmus von schwarzen und weißen Flächen in so vollkommener Weise zu gliedern.

Für den zur kunstgeschichtlichen Betrachtung an diese Inkrustationsfassaden herantretenden Historiker ist es mißlich, daß wir für die Vollendung keiner von ihnen ein historisch gesichertes Datum besitzen. Denn wenn wir auch bei einigen von ihnen die Zeit der Gründung der sie tragenden Bauten feststellen können, ist es doch nicht möglich, daraus auf die Bauzeit und Vollendung der Fassaden zu schließen. Bei der Festlegung ihres chronologischen Nacheinanders sind wir daher gezwungen, den bereits einleitenderweise erwähnten komplizierten Weg einzuschlagen, nämlich von der stilistischen Entwicklung der marmorinkrustierten Kirchenmobilarien und Grabmäler, die wir auch chronologisch ziemlich genau festlegen konnten, auf die der Fassaden zu schließen. Das wird allerdings dadurch wesentlich erleichtert, daß alle diese Werke einem einzigen großen Werkstattbetrieb entsprungen sind, daß allen dieselben Prinzipien, nur auf die Lösung verschiedener künstlerischer Vorwürfe angewandt, zugrunde liegen.

Von allen diesen architektonischen Monumenten macht die inkrustierte Fassade der Badia von Fiesole den altertümlichsten Eindruck[1]). Von alters her, jedenfalls schon seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts, hatte am Fuße des Berges von Fiesole an der Stelle, wo sich heute die Badia befindet, der Dom der Bischöfe von Fiesole gestanden. Da er in seiner opponierten Lage wenig Schutz vor den räuberischen Überfällen der Nachbarn bot, sah sich Bischof Jakob der Bayer gezwungen, das Episkopium auf die sichere Höhe der Stadt selbst zu verlegen, die durch die noch aus etruskischer Zeit stammenden Mauern geschützt war. Diese Verlegung hatte, wie sich aus den Urkunden desselben Bischofs von 1028 und 1032 ergibt, in den zwanziger Jahren vor dem Jahre 1027 stattgefunden[2]). Die erste der erwähnten Urkunden ist gleichzeitig die Gründungsurkunde für das Mönchskloster, das an der Stelle des verlassenen Episkopiums nebst einer Kirche zu Ehren der Heiligen Bartholomäus und Stephan von demselben Bischof gegründet wurde. Ausführlicher wird uns die Gründungsgeschichte dieses Klosters bei Fortunius in dessen Historiarium Camaldulensium (1575) erzählt[3]). Dieser hatte von dem Bischof Francesco Diaceto

[1]) Für die Abbildungen der architektonischen Monumente, soweit sie nicht von uns wiedergegeben werden, vergleiche man das erwähnte Werk von Supino.

[2]) Ughelli: Italia sacra. Venetiis 1717. Bd. III, S. 224 und 229.

[3]) Abgedr.: Mittarelli et Costadoni: Annales Camaldulenses. Venetiis 1755. Bd. II, S. 16.

(1570—1595) ein 1050 datiertes Pergament erhalten, in welchem uns von der Gründung der Badia ausführlich berichtet wird. Die Echtheit dieser Nachricht sowie die ihres Datums ergibt sich aus dem Vergleich mit der Gründungsurkunde. Es wird hier geschildert, wie dem Mönch Azzo an der Stelle des ehemaligen Bischofsitzes Geister erschienen wären, die ihn aufgefordert hätten, vom Bischof die Errichtung eines Klosters an der Stelle der von ihm mit vermessenem Leichtsinn zerstörten Bischofskirche zu verlangen. Und noch an anderer Stelle dieses Berichtes ist von der Zerstörung des alten Episkopiums die Rede. Dadurch wird gesichert, daß die Kirche, deren Fassade sich erhalten hat, der Neugründung angehörte und daß es sich hier nicht, wie Nardini meint, um einen restlichen Bestand der alten Bischofskirche handelt, den Nardini auf diese Weise fälschlich vor das Jahr 1000 datiert[1]). Damit sind aber unsere historischen Kenntnisse über die Gründungs- und Baugeschichte der Badia erschöpft. Wir besitzen somit nichts, als den terminus post im Jahre 1028, der für die Datierung unserer Fassade schon aus dem Grunde nicht herangezogen werden kann, weil zwischen Gründung, Weihung und Vollendung mittelalterlicher Bauten oft sehr große Zeitabstände sind. So wurde zum Beispiel der Dom von Fiesole im Jahre 1027 gegründet und im Jahre 1032 schon geweiht. Doch erst an der Wende des 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde er vollendet, wie wir an inschriftlichen Daten verfolgen können.

Papst Eugen IV. schenkte die Badia im Jahre 1440 den Mönchen der Kongregation des heiligen Augustinus, unter Cosimo Medici wurde ihr vollständiger Umbau seit dem Jahre 1447 durchgeführt und im Jahre 1462 vollendet. Dem Umbau fiel die alte Kirche zum Opfer. An ihrer Stelle wurde ein Neubau aufgeführt, so daß sich uns nur die alte Fassade erhalten hat, die heute einen Teil der unausgeführten modernen Kirchenfront bildet[2]). Im Inneren der Kirche wurden, wie Nardini an der oben erwähnten Stelle berichtet, in letzter Zeit Grabungen vorgenommen, aus denen hervorging, daß die alte Kirche einen Nartex besessen hatte, der sein Licht durch die drei erhaltenen Fassadenfenster empfing[3]).

Die Fassade der Badia von Fiesole besteht aus zwei durch Gesimse voneinander getrennten horizontalen Ordnungen. Eine Giebellösung ist nicht versucht, wenigstens nicht erhalten. Die untere Ordnung wird durch drei rundbogige Blendarkaden gegliedert, von denen die mittlere das Tor einrahmt, während die beiden seitlichen breiter gebildet sind. Die Rundbogenarkaden ruhen in der Mitte auf zwei Säulen, die aus Stücken von Verde di Prato verfertigt sind. Die Säulen stehen auf attischen Basen aus weißem Marmor, unter die Sockel aus Verde gestellt sind. Die Bogen sind mit einer feinen dreistreifigen Profilierung versehen. Mit Ausnahme der beiden Kapitelle, die antik sind, und dem mit einem Relief geschmückten Torbalken, welcher noch zu besprechen sein wird, abgesehen von der antikisierenden, eben

[1]) Nardini: o. c. S. 142ff.
[2]) Inghirami: Descrizione della Badia di Fiesole. Firenze 1820. S. 10.
[3]) Nardini: o. c. S. 145 in nota.

beschriebenen architektonischen Gliederung, ist die gesamte übrige Fläche dieses Geschosses mit flachen Marmorinkrustationen bedeckt. Von den drei durch die Bogenstellung gebildeten Lünetten sind die seitlichen durch horizontale Streifen von Halbkreisen und Rechtecken bedeckt, während die mittlere durch solche Streifen von Rechtecken in horizontaler Lage und solchen, die auf die Spitze gestellt sind, gegliedert und ganz oben durch ein Kreuz mit einer Vogelfigur zu jeder Seite verziert wird. Die unteren Kompartimente der Flachnischen sind mit einem quadratischen Rahmen versehen, der wiederum von einem Streifen von Kreis- und Dreiecksmusterung durchzogen wird. Die Fläche selbst ist jedesmal wieder durch je zwei vertikale Streifen in drei Rechtecke aus weißem Marmor zerlegt, die in ihrer Mitte eine feine, aus geometrischen Mustern gebildete Inkrustation tragen. Auch an den vertikalen Trennungsstreifen aus Verde findet man, den Mustern in den Flächen entsprechend angebracht, feine geometrische Kreisornamente, wie sie auch die die Säulenbasen tragenden kleinen Verdekuben verzieren. Die Zwickel der Bogen sind unregelmäßig mit Verdestreifen bedeckt. Unter dem kleinen, ziemlich stark vorkragenden Sims des unteren Geschosses findet sich eine gebälkähnliche Dekoration, die ebenfalls, mit Ausnahme des flachreliefierten dreistreifigen Frieses, durch Inkrustationsstreifen gebildet wird. Der untere hat ein Dreieckmuster, während der obere aus einem dem Eierstab nachgebildeten geometrischen Ornament besteht.

Das Obergeschoß der Fassade ist weit einfacher gegliedert als das untere. Plastisch treten auch hier nur die Fensterumrahmungen mit ihren Giebeln, das dreistreifige Friesband und das Gesimse des attikaartigen Aufsatzes hervor. Außer diesen nur ganz wenig vortretenden architektonischen Gliedern ist die gesamte übrige Fläche nur durch Marmorinkrustationen aufgelöst. Auch diese sind auf wenige vertikale Streifen aus Verde di Prato beschränkt, die paarweise und im mittleren Teil zu dritt einen Rhythmus in das gestreckte Rechteck hineinbringen. Dieses wird in der Mitte von drei Fenstern durchbrochen, in deren Giebeln sich eine geometrische Kreisfigur und Vogelgestalten aus weißem Marmor gegen den Grund aus Verde abheben. In unstruktiver Weise durchbrechen die drei kleinen Fenstergiebel die oberen horizontalen Begrenzungsstreifen. An sie schließt sich der obere Abschluß der ganzen Fassade an. Er besteht unter dem Friesband aus einem wellenförmigen Zickzackstreifenband, über demselben aus einem kammartigen Muster, das vielleicht den Zahnschnitt imitieren soll, ferner aus einem Band mit Schachbrettmusterung, und wird endlich durch den etwas weiter vorspringenden Sims bekrönt.

Das streng Flächenhafte der Gesamtkomposition, das besonders an der Bildung des attikaartigen Aufsatzes zutage tritt, bei welchem man sich durch die vielen verschieden ornamentierten, horizontalen Inkrustationslagen bemüht hat, die Wirkung eines plastisch vortretenden Gebälkes zu ersetzen, sowie auch das Detail erinnert in vieler Hinsicht an die Klostervorhalle von Lorsch. Während jedoch bei dieser das antikisierende Element eine größere Rolle spielt, tritt dieses bei der Badia von Fiesole hinter der weitaus reicheren und vielgestaltigeren Inkrustationsornamentik zurück. Bei

beiden Fassaden war die Gliederung des Erdgeschosses durch die konventionellen, dort als Tore geöffneten, hier nur als Scheinarchitektur verwendeten Bogenstellungen bestimmt. Schwieriger gestaltete sich in beiden Fällen die Lösung der zweiten Fassadenordnung, deren kleine Fenster zu ihrer Gliederung nicht wesentlich beitragen konnten. Hier wie dort wurden mit verschiedenen Mitteln ähnliche Wirkungen erzielt. In Lorsch finden wir eine reliefmäßige, architektonische Gliederung mit Hilfe von antikisierenden Pilasterstellungen, die der Verteilung der Fenster Rechnung tragen und nach oben hin durch Spitzgiebel abgeschlossen werden. In Fiesole wird dasselbe durch die Inkrustation ganz ohne Relief erreicht; die Pilaster werden hier durch die vertikale Streifung, die Giebel durch die horizontale Ornamentierung des oberen Abschlusses ersetzt. Während die karolingische Architektur sich von Anfang an bemüht, die Fassade plastisch durch antikisierende, anfangs noch wenig vortretende Architekturglieder aufzulösen und struktiv anzuordnen, und die Inkrustation nur als Folie für diese Elemente benutzt, wird bei der Florentiner Protorenaissancefassade die Inkrustation neben den antikisierenden Architekturdetails zur Gliederung der Gesamtfläche verwendet, so daß dem Künstler hier zwei Mittel zur Verfügung standen, die er verbunden miteinander und nebeneinander gebrauchte.

Außer dem oben besprochenen unglücklichen Datierungsversuch Nardini's[1]), einem noch verunglückteren Rupp's[2]), der aus allgemeinen Umständen, wie der geringen Sorgfalt der Ausführung, der bewegten Profilierung, der Verwendung allezeit verwendeter Ornamentmotive, die Fassade in das 9. Jahrhundert versetzen will, und außer den ganz ungefähren Datierungen bei Supino[3]) und Behne[4]), die die Fassade stilistisch von S. Miniato abhängig sein lassen und sie einerseits in den Verlauf des 12., andererseits in die Zeit der zweiten Hälfte dieses und den Anfang des 13. Jahrhunderts datieren, ist es noch nie versucht worden, sie zeitlich zu bestimmen. Wenn wir das mit Hilfe unserer oben aufgestellten Entwicklungsreihen versuchen wollen, werden wir den Stil unseres Monumentes nach drei Gesichtspunkten hin untersuchen müssen. Erstens werden wir betrachten müssen, wie weit das antikisierend-plastische Element entwickelt ist, zweitens werden wir an den inkrustierten Flächenornamenten feststellen müssen, an welcher Stelle sie bezüglich der Entwicklung von der geometrisch gebundenen zur freigeschwungenen Linienführung halten, drittens wird zu untersuchen sein, auf welche Weise und wie weit es dem Künstler gelang, die Flächen mit dem Rahmenwerk und den inkrustierten Füllungen rhythmisch und harmonisch zu gliedern.

Daß die antiken architektonischen Elemente hier noch den rein ornamentalen, flächenhaften gegenüber stark in den Hintergrund treten, haben wir bereits oben ausgeführt. Auch das Verständnis für die antike Formensprache und deren Funktionen

---

[1]) Nardini: o. c. S. 142ff.
[2]) Rupp: o. c. S. 9ff.
[3]) Supino: o. c. S. 70ff.
[4]) Behne: o. c. S. 150ff.

ist noch gering. Die an sich gut verstandenen attischen Basen sind auf hohe Sockel gesetzt; auf den antiken Kapitellen ruht das Fragment eines verkröpften Gebälkes, das seitlich in keiner Richtung hin irgendwie fortgeführt wird; die zwar ziemlich tief profilierten Gesimse ahmen wohl in ihren Details antike Vorbilder nach, stehen aber in ihrer Anordnung der Antike ganz fern; auch die Fensterrahmen, die in einem ganz flachen Relief gehalten sind, verwenden antike Elemente rein ornamental und unstruktiv. Das einzige Relief, das uns an der ganzen Fassade entgegentritt, ist die mit drei reichgebildeten Rosetten versehene Inschrifttafel am Türsturz (Abb. 28). Die Inschrift, welche paläographisch am meisten an die am Grabmal des Bischofs Rainer im Baptisterium erinnert, ist wie diese durch das häufige Ineinanderschieben von Buchstaben, das frühmittelalterlichen Buchschriften entnommen zu sein scheint, charakteristisch:

I

† OMIA QVAE CVM STABITIS
CVQ: ORANTES ADORANDV
PETITIS CREDI REMITTITE SI
TE QVIA ACCI QVID HABE
PIET ISTE VENI TIS ADVERSVS
ENT VOBIS ALIQVEM.

Der Rahmen des Reliefs ist aus einem ganz flachen antikisierenden Blätterstab mit Herzlaub gebildet, und ebenso flach sind die drei Rosetten, deren Blätter nur durch kleine Wülste aus der Ebene hervortreten und sonst durch gerade eingeschnittene Rinnen und Punkte charakterisiert werden. In den vier durch die rechte Rosette gebildeten Zwickeln finden sich auch die taubenartigen Vogelgestalten in flachem Relief und in ähnlicher linearer Behandlung, wie wir sie an den Chorschranken in San Miniato vorgefunden haben. Die ganze Durchführung dieser Tafel erinnert stark an Werke, die sich uns besonders in Oberitalien aus der Übergangszeit vom sogenannten Völkerwanderungsstil zur romanischen Plastik erhalten haben. Besonders wäre die Verwandtschaft mit dem Relief am Sarkophag des heiligen Agricola in S. Stefano in Bologna mit ähnlichem Verhältnis zwischen Rahmen und Füllung und ähnlicher Tierornamentik hervorzuheben. Zu diesen wird die stilistische Vorstufe durch Werke wie das Grabmal der Königin Theodata in Pavia gebildet, wo man auch schon zwischen Rahmen und Füllung zu unterscheiden beginnt[1]). Zusammenfassend können wir sagen, daß an unserer Fassade das Relief sich, wie bei den zwei Grabmälern vom Beginn des 12. Jahrhunderts, erst ganz schwach von der Fläche abzuheben beginnt, und daß antike Motive wohl schon zur Verwendung gelangen, jedoch noch nicht in dem Maße, wie das um die Mitte des 12. Jahrhunderts der Fall ist. Auch mangelt noch meist das Verständnis für deren richtige architektonische Verwendung.

---

[1]) Beide abgebildet bei Cattaneo: L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Venezia 1888. S. 112 und S. 129.

Eine ähnliche Zeitbestimmung ergibt sich aus der Betrachtung der Inkrustationsornamentik. Das einzige Figürliche der ganzen Fassade sind die Vogelgestalten, die sich in der Portallünette und in den beiden seitlichen Fenstergiebeln finden. Ihre Formen sind mißverstanden und starr an die geometrische Linie gebunden, wie die des Reliefs am Türsturz. Sie sind noch steifer als die figuralen Elemente an den Chorschranken in San Miniato, am ähnlichsten dem Taubenrelief, das sich in der Portallünette der Kirche von Rosano befindet, welches um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Alle übrigen Ornamente sind aus Kombinationen von einfachen geometrischen Linien gebildet, wie wir sie bei der Gruppe von flachdekorierten Kirchenmobilarien gefunden haben, die der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts angehören. Die meiste Ähnlichkeit besitzen die Inkrustationsornamente der Badia von Fiesole mit denen am Altar von Rosano, der im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts entstanden ist[1]). Die Verwandtschaft besteht hier nicht nur in der Wiederkehr derselben ornamentalen Details, sondern auch in der ähnlichen Verteilung der Ornamente auf ihre Flächen. Man vergleiche zum Beispiel einen der beiden quadratischen Spiegel am Untergeschoß der Badia mit der vorderen Fläche des Altars und bedenke dabei die Größenunterschiede der beiden Monumente. Infolge dieser Verwandtschaft wird es ziemlich sicher, daß die Fassade ebenfalls schon im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts entstanden ist.

Dafür, daß es sich bei unserer Fassade um ein Frühwerk der romanischen Inkrustationskunst in Florenz handelt, sprechen auch die Verhältnisse der einzelnen Rahmungen und Füllungen zueinander und ihre Verbindung mit der Architektonik der Gesamtanlage, welche oft noch unorganisch und uneinheitlich ist, wie wir dies am besten an den Füllungen der Bogenlünetten, deren horizontales Ornament seitlich durch das Rund des Bogens unvermittelt abgebrochen wird, an den Verdestreifen, die die Bogenzwickel unregelmäßig durchziehen, und auch an der verschiedenen Breite der Vertikalstreifen, die das Obergeschoß gliedern, bemerken können. Alles das finden wir bei den anderen fortgeschritteneren Inkrustationsfassaden nicht mehr vor und müssen es hier als Folge eines primitiven Ringens mit einem neuen künstlerischen Problem deuten, in welchem man die in Werken kleineren Maßstabes gefundenen Erfahrungen im Großen zum dekorativen Schmuck der Fläche einer ganzen Kirchenfassade zu verwenden versuchte.

Inkrustierte Fassaden, die wir aus stilkritischen Gründen vor die der Badia von Fiesole ansetzen könnten, haben sich uns keine erhalten. In Betracht kommen für diese Zeit nur die geringen Inkrustationsversuche, die sich am Portal der Kirche S. Agata bei Scarperia im Mugello erhalten haben, deren Kanzelfragmente und Skulpturen bereits den Gegenstand unserer Untersuchung bildeten. Die Kirche, deren Bestehen sich urkundlich bis in das 10. Jahrhundert zurückverfolgen läßt[2]), ist eine

[1]) s. o. S. 7 f.

[2]) Urk. erwähnt: 984. Dezember Ind. 4, vgl. Brocchi: Descrizione della provincia del Mugello. Firenze 1748. S. 134.

ganz einfache, dreischiffige, basilikale Anlage, deren Chorpartie umgebaut ist. Der aus behauenen Steinquadern aufgeführte Bau entbehrt jedweden architektonischen Schmuckes, nur die drei Paare von plumpen, ebenfalls aus Steinquadern aufgemauerten Säulen, die oben und unten von quadratischen Platten unvermittelt abgeschlossen werden und auf denen direkt das hölzerne Gebälk des Daches ruht, beweisen, daß in der Toskana auch bei ganz rustikalen Architekturen sich der Gedanke der antiken Säulenstellung bewahrt hatte, während er anderorts im gleichen Falle jedenfalls von dem des Pfeilers abgelöst worden wäre. Auch die Außenwände der Kirche bestehen aus glattem Quaderbau. Doch hat sich an der linken Seitenwand ein quadratisches Schachbrettmusterornament, aus Verde und weißem Kalkstein abwechselnd gebildet, erhalten. Auch am Hauptportal der Kirche findet sich ornamentaler Schmuck (Abb. 29). Während der Türsturz mit einem Flechtbandrelief in der flachen Manier, wie sie für die sogenannte Völkerwanderungskunst so charakteristisch ist, geziert ist, sind die Pfosten mit Rinnen versehen, die antiken Pilasterkanneluren nachgeahmt sind. Über dem Türsturz ist durch einen Bogen aus pietra serena ein Halbkreis ausgespart, der mit einer Fläche von Verdequadern ausgefüllt ist. Die Mitte dieser Lünette ist mit einem ebenfalls in die Fläche inkrustierten Kreuz aus weißem Marmor geschmückt. Diese einfache und in ihrer Durchführung recht rohe Arbeit wäre der Erwähnung nicht wert, wenn sie uns nicht den Anhaltspunkt dafür bieten würde, daß die Fassadeninkrustation in der Toskana wahrscheinlich schon vor dem 12. Jahrhundert geübt wurde.

Am Hauptportal der Kirche S. Felice a Ema bei Galluzzo hat sich uns ebenfalls eine inkrustierte Portallünette vereinzelt erhalten[1]) (Abb. 30). Sie besteht aus Rahmen und Füllung. Der Rahmen ist aus einer Fläche von Verde gebildet, die außen durch ein zartes Profil und innen durch einen Wulst von weißem Marmor abgeschlossen wird, welcher ganz ebenso am Grabmal in Settimo verwendet ist. In Ema wird er auf rafinierte Weise etwas in den Verdegrund hineingeschoben, wodurch die farbige Wirkung gehoben wird. Das Mittelfeld ist aus weißem Marmor und wird durch zwei Verdestreifen in drei Teile zerlegt, in deren mittlerem sich eine Tulpenrosette weiß gegen dunklen Grund abhebt. Aus der ganzen flächenhaften Arbeit der Lünette schon ergibt sich, daß sie der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört, und wenn wir die Tulpenrosette, die uns ganz ähnlich, doch in stilistisch weiterentwickelter Form und geschwungenerer Linienführung, an den Brüstungsplatten in Scarperia begegnet ist, mit ebenso streng stilisierten Details des Taufbrunnens in Faltona und der Kanzel in Fagna vergleichen, ergibt sich eine Datierung gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts.

Durch ähnliche stilistische Merkmale charakterisiert und daher beiläufig um

[1]) Von Rupp (o. c. S. 152f.) wird sie ohne weitere Begründung gemeinsam mit dem geflügelten Hund an der Fassade der Pfarrkirche zu Antella, der nach Rupp (l. c.) durch die beigegebenen Sternornamente für den Florentiner Kunstkreis gesichert wird, als Ausläufer der romanischen Fassadeninkrustation in das 13. Jahrhundert verlegt.

dieselbe Zeit entstanden ist die Fassade der kleinen Kirche San Salvatore al vescovado in Florenz. Von ihr sind zwar auch nur Fragmente des Erdgeschosses erhalten; sie gestatten uns jedoch in ihrer größeren Fülle ein Eingehen auf den Stil der Fassadeninkrustation um die Mitte des Jahrhunderts. Das heute ganz in das Massiv des erzbischöflichen Palastes eingebaute Kirchlein hat infolge der alten Fälschung der Vita des heiligen Zenobius, nach welcher die Taufkirche San Giovanni früher Kathedrale war und San Salvatore hieß, in der Geschichte der Florentiner Kirchen Anlaß zu einer Menge falscher Kombinationen gegeben[1]). Auch Vasari's[2]) anekdotische und sicher unrichtige Angabe, der, um seine Vita des Lapo auszubauen, diesem den Bau der Kirche mit dem Datum 1221 zuschreibt, hat Irrtümer hervorgerufen. Von Vasari erfahren wir an derselben Stelle, daß an der Kirchenfassade einige Skulpturen von der Manier jener Zeit bestanden hatten, die sich uns leider nicht erhalten haben. Tatsächlich können wir nur feststellen, daß eine Kirche San Salvatore, wie aus Urkunden hervorgeht, sich seit Beginn des 11. Jahrhunderts an dieser Stelle befand[3]). In einer Urkunde vom Jahre 1075 ist von einer Gerichtssitzung die Rede, die unter freiem Himmel in der Nähe des Bischofspalastes und der Kirche San Salvatore stattfand[4]). Für ihren Neubau oder die Anlage ihrer Fassade im 12. Jahrhundert besitzen wir keine urkundliche oder sonst authentische Erwähnung. Im Jahre 1573 wurde ein Umbau der Kirche vorgenommen, als unter Erzbischof Alessandro de Medici, nachmaligem Papst Leo XI., durch Antonio Dosio der die Kirche einschließende Teil der Fassade des erzbischöflichen Palastes fertiggestellt wurde. Ein weiterer Umbau, bei dem besonders das ganze Innere der Kirche umgestaltet wurde, fand im Jahre 1737 nach Plänen des Architekten Ciurini unter Erzbischof Giuseppe Maria Martelli statt.

Wie gesagt, sind an der Fassade nur die Inkrustationen des Erdgeschosses, und diese nicht vollständig, erhalten, da man in den mittleren Bogen einen neuen Türrahmen eingesetzt hat, während man bei den beiden seitlichen die Inkrustationen aus den Bogenlünetten entfernte, um dem Vorraum der Kirche Licht zuführen zu können. Es gehören zum alten Bestand demnach nur die restlichen Teile der drei Blendarkaden nebst einem Stück Wand darüber und dem abschließenden Gebälke. Die wie in der Badia von Fiesole mit einem dreistreifigen Friesband geschmückten Bogen der Arkaden ruhen auf langen, dünnen Säulen, die auf breiten Fußplatten stehen und antikisierende Kapitelle tragen. Die von den beiden seitlichen Bogen eingeschlossenen rechteckigen Wandflächen sind durch die Inkrustation jedesmal in sechs Felder zerlegt, deren beide obersten auf beiden Seiten durch eingeschriebene Rauten und inkrustiertes Ornament von streng geometrischen Formen verziert sind.

---

[1]) Vgl. Davidsohn: Forsch. I. S. 70.

[2]) Vasari: ed. Milanesi. Bd. I. S. 282.

[3]) Erste urk. Erwähnung: 1032, Mai 5. Bischof Lambert. Vgl. Davidson: Geschichte I. S. 863.

[4]) Rena-Camici: Serie degli antichi duchi e marchesi di Toscana. Firenze1789. IIIa.S.68.

Auch die Bogenzwicke sind mit eingelegten Zwickeln aus Verde di Prato und die von diesen eingeschlossene Fläche mit einem zarten Nielloornament geschmückt. Das ziemlich stark vorspringende Gesims entspricht in seiner Gesamtform bereits entfernt dem antiken Gebälke. Über dem dreiteiligen Friesband befindet sich ein Streifen von auf der Spitze stehenden Quadraten und darüber der eigentliche, feinprofilierte Sims, der unter einem Winkel von fünfundvierzig Graden vorspringt. Seine Profillinie hat eine Symmetrale, was für romanische Profile in Italien oft charakteristisch ist. Die Portallünette ist durch Verdestreifen in drei Teile zerlegt, in die die Inkrustation der sieben symbolischen Leuchter verteilt ist.

Genaue Datierungsversuche der neueren Forschung liegen für unser Fassadenfragment nicht vor. Supino[1]) setzt sie in die Spätzeit, in den Übergang, in welchem sich bereits gotische Elemente mit den romanischen zu mischen beginnen, Behne[2]) und Rupp[3]) in den Beginn des 13. Jahrhunderts, ohne daß einer von ihnen stichhaltige Gründe für seine Datierung beibringt. Ebenso unbestimmt und ohne Begründung ist die Datierung Frey's[4]) in die Frühzeit der Protorenaissance. Ein Vergleich unseres Monumentes mit der Fassade der Badia von Fiesole ergibt, daß der Sinn für die Tektonik der einzelnen Glieder sowie das Verständnis der antiken Formensprache hier bereits wesentlich fortgeschritten ist. Die Bogenstellungen sind hier gleich breit gebildet, die ornamentale Lösung der Zwickelfüllungen ist mit viel Geschick durchgeführt, während in der Badia in Fiesole erst rohe Ansätze dazu vorhanden sind. Dasselbe kann man an der Durcharbeitung des Gesimses erkennen. In der Badia noch ein willkürliches Durcheinander von Ornamentstreifen und antikisierenden Profilelementen, in San Salvatore ein bis zu einem gewissen Grad als gelungen zu bezeichnender Versuch, ein antikes Gebälke nachzuahmen. Eine genauere Datierung der Fassade erhalten wir aus der Untersuchung des Stils der Inkrustationsornamentik und der Kapitelle. Wenn wir die Kapitelle etwa mit denen der Kanzel in Fagna (Abb. 4), die um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden ist, und mit solchen vom Altar des Florentiner Baptisteriums vergleichen, die bald nach der Mitte des Jahrhunderts anzusetzen sind, erkennt man nicht nur eine große stilistische Verwandtschaft, sondern auch, daß die von San Salvatore die Zwischenstufe zwischen denen der beiden anderen Werke bilden. Bei allen drei Beispielen merkt man vor allem die stark antikisierende Tendenz. Während aber die der Kanzel in Fagna erst wenig gegliedert und ihre Blätter noch ganz glatt sind, findet sich bei denen von San Salvatore bereits der Versuch gemacht, wenn auch oft noch mit unnatürlichen, gezwungenen Linien, doch immerhin eine Gliederung in jedes einzelne Blatt hineinzubringen, welcher Versuch dann bei denen des Altars in San Giovanni, die allerdings qualitativ von roherer Arbeit sind, weiter ausgeführt wird und wo man durch eine

[1]) Supino: o. c. S. 98.
[2]) Behne: o. c. S. 155ff.
[3]) Rupp: o. c. S. 150ff.
[4]) Frey: Vasari. Bd. I. S. 480.

natürlichere Lösung dem antiken Vorbild näherkommt. Bei der Badia von Fiesole hatte es die Verwendung antiker Kapitelle von selbst ergeben, eine breitere Säulenform zu verwenden. In San Salvatore sind die aus Werkstücken gebildeten Säulen ganz schmal und erinnern dadurch an jenen Typus der Dreiviertelsäule, der zumeist in der romanischen Tektonik begegnet. Vielleicht kann man diese schmale Säulenbildung daraus erklären, daß es den Künstlern, die sich bisher mit den in weit kleineren Dimensionen gearbeiteten Kirchenmobilarien beschäftigt hatten, noch nicht gelang, in diesem Fall das rechte oder vielmehr ein der antiken Proportion entsprechenderes Größenverhältnis festzusetzen. Endlich zeigen auch die Inkrustationselemente durchgehend jene streng geometrische Linienführung, wie sie uns für die um das 1157 datierte Taufbecken in Faltona zusammengestellte Gruppe von Werken als charakteristisch auffiel, so daß wir auch die Fassade von San Salvatore wie das Fragment von Ema um die Mitte des 12. Jahrhunderts ansetzen müssen, wodurch Frey insofern recht behält, als es sich hier um ein Frühwerk der Fassadeninkrustation handelt.

Bei unserer Untersuchung der figuralen Skulpturen konnten wir feststellen, daß die vier figurierten Kragsteine an der Vorhalle von S. Jacopo Oltr' Arno in Florenz am Anfang des letzten Viertels des 12. Jahrhunderts, also bald nach 1175 entstanden sind. Damit haben wir auch das beiläufige Entstehungsdatum der Fassade selbst gewonnen. Wie wir anläßlich der Skulpturen schon erwähnt haben, hat die Vorhalle der Hauptkirche des alten Borgo S. Jacopo im 16. Jahrhundert eine für jene Zeit sicherlich sonderbare Wanderung gemacht. Bis dahin hatte sie das alte Kloster S. Donato a Scopeto bei Florenz geschmückt, das uns bereits in Urkunden aus dem 11. Jahrhundert begegnet[1]). Die ihren Namen nach diesem Kloster tragende Mönchskongregation der Scopetini war durch die Unruhen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Florenz, die sich besonders für die vor den Mauern der Stadt Preisgegebenen oft verderblich zeigten, aus ihrem Kloster vertrieben worden, dessen größter Teil nach dieser Vertreibung im Jahre 1532 zerstört wurde. Provisorisch wurden die Mönche zuerst seit 1531 in S. Pietro in Gattolino, dann seit 1547 in S. Lucia in Prato untergebracht, und erst im Jahre 1575 wurde ihnen S. Jacopo Oltr' Arno durch Pietro de Medici als ständige Behausung angewiesen. Noch im selben Jahre wurde der Umbau der Kirche und der Neubau des Klosters durch den Architekten Radi di Cortona begonnen. Es hat sich, abgesehen von den nicht wesentlichen Umbauten vom Jahre 1709, bis auf den heutigen Tag unverändert erhalten. Als der Neubau fertig war, ließ Francesco Medici als Abschluß des Baues die Reste des alten Klosters aus Scopeto herbeischaffen, um damit die Vorhalle der neuen Kirche zu schmücken, wie die 1580 datierte Inschrift an der Kirchenfront besagt.

Der alte Bestand der Vorhalle ist nach der Übertragung in etwas veränderter Anordnung wieder aufgestellt worden. An der dreibogigen Säulenhalle sind außer den

---

[1]) 1064, Juni 2, vgl. Moreni: Notizie istoriche de contorni di Firenze. Firenze 1791—95. Bd. IV. S. 74.

Marmorstreifen, die die Fassadenzwickel inkrustieren, die Bogen selbst, die Skulpturen, die beiden mittleren Säulen und die beiden rückwärtigen Halbsäulen mit ihren Kapitellen und Basen alt. Alles andere, auch das Gesimse, stammt aus dem 16. Jahrhundert, wenn auch davon manches die alten Formen nachzuahmen versucht. Doch auch an dem alten Bestand läßt sich eine wesentliche Änderung feststellen. Die Halle war ursprünglich niedriger gewesen und hatte aus dem Grunde mit ihren breiten Bogen auf den Cinquecentoarchitekten einen disproportionierten Eindruck gemacht. Deshalb entschloß er sich, die alten monolithen Säulen oben anzustückeln und dementsprechend die beiden rückwärtigen, aus grünen Marmorquadern aufgemauerten Dreiviertelsäulen auf ein erhöhtes Postament zu stellen, wodurch der Gesamteindruck dieser Architektur um ein Wesentliches verändert wurde, so daß wir aus ihren allgemeinen Proportionen keine stilkritischen Schlüsse ziehen dürfen. Aber auch Inkrustationsornamentik hat sich uns in S. Jacopo keine erhalten, und da es überhaupt fraglich ist, ob die wenigen Verdestreifen der Zwickel der alten Anordnung entsprechen, sind wir, was die Stilbestimmung anlangt, neben den besprochenen Skulpturen allein auf die vier alten Kapitelle angewiesen, die uns, mit denen von San Salvatore verglichen, die aus der Figuralskulptur gefolgerte Datierung bestätigen. In beiden Fällen hat der Künstler es versucht, antike korinthische Kapitelle nachzubilden. Aber nicht nur, daß die von San Jacopo in ihrer größeren Form dem antiken Verhältnis in der Gesamtanlage näherkommen — das ist in unserem Falle ja schon durch ihre tragende Funktion bedingt —, auch im Detail ihrer Ausführung ist das Vorbild besser verstanden und genauer wiedergegeben. Die Blätter erhalten eine natürlichere Form und beginnen sich von der Grundfläche stärker loszulösen; auch in ihrer Detailmodellierung gehen sie viel weiter als die in San Salvatore. Einen Übergang zu ihnen finden wir in den Kapitellen, die sich uns im Innern der Basilika von San Miniato erhalten haben. Daraus ergibt sich, daß die Datierung Swarzenski's[1]) in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, die er aus einer uns unbekannt gebliebenen, von ihm leider nicht angegebenen historischen Nachricht gewinnt, die richtige ist. Wir können sie durch das für die Skulpturen gefundene Datum um das Jahr 1175 genauer präzisieren. Dagegen hat Supino[2]) unrecht, wenn er auch diese Architektur zusammen mit der Fassade von San Salvatore für einen verderbten Ausläufer der von uns betrachteten Florentiner Kunstentwicklung hält, und auch Rupp[3]), der sie fälschlich nach dem Stil ihrer Skulpturen bis in das 11. Jahrhundert zurückversetzt.

Die Basilika San Miniato al Monte hat unseren Untersuchungen über die Inkrustationen schon reiches Material geboten. Sie selbst ist der einzige größere Langhausbau aus romanischer Zeit in Florenz, der sich uns im wesentlichen unverändert erhalten hat. Nicht nur an der Fassade, sondern auch im Innern ist sie mit Marmorinkrustationen reich bedeckt. Die Geschichte der Kirche reicht bis in die Zeit Karls

[1]) Swarzenski: o. c. S. 521.
[2]) Supino: o. c. S. 98.
[3]) Rupp: o. c. S. 101ff.

des Großen zurück, dessen Schenkungsurkunde „ad Basilicam prefati martiris Christi Miniatis sitam Florentie ubi ei venerabilis corpus requiescit et Haderisus presbiter custos preesse videtur" mit einer Schenkung von vier Häusern im Florentiner Gebiet sich uns erhalten hat[1]). Im Jahre 1014 war Bischof Hildebrand von Florenz, wie sich aus der Dotationsurkunde für San Miniato vom Jahre 1018 ergibt, nach Rom gezogen, um der Krönung Heinrichs II. beizuwohnen, und hatte daselbst die Beihilfe Heinrichs zum Neubau des Klosters erlangt, das sich in schlechtem Erhaltungszustand befand, „nimia vetustate neglectam atque pene destructam", wie Hildebrand in seiner Urkunde berichtet[2]). Im Jahre 1018 war der Bau des Klosters so weit gediehen, daß der erste Abt eingesetzt werden konnte. Doch kann man dieses Datum keineswegs für die Vollendung des Klosters in Anspruch nehmen; im Gegenteil, erst damals begann die eigentliche Bautätigkeit, wie sich aus derselben Urkunde ergibt; der Bischof trug Sorge, ob man das Werk auch nach seinem Tode fortsetzen würde: „Quia vero certissime scio quod naturaliter angelos non habeo successores sed homines, ut ego sum, mortales, deprecor humiliter eos qui sibi vicissim in nostra sede subcedunt, ut hoc opus quod pro mea ipsorumque salute inc..... et perficiendo secundum meum posse ordinavi: pro Dei omnipotentis amore et pro eadem qua ego feci futurae remunerationis spe: in melius semper crescere faciant, fratrumque necessitatibus sedule succurrant." Der Bau des Klosters zog sich noch durch viele Jahrzehnte hin. Im Zusammenhang damit erfolgte jedenfalls im Jahre 1024 eine weitere Schenkung des Bischofs Hildebrand an das Kloster[3]) und eine von dessen Nachfolger Lambert im Jahre 1028[4]). In der letzteren Schenkungsurkunde wird der Bau als unvollendet bezeichnet, „quae fuerant necessaria, explere non valuit"; ebenso in einer kurz vor das Jahr 1062 zu datierenden Urkunde Heinrichs IV., in der das Kloster „ut modo cernitur, honorabiliter restauratum" genannt wird[5]). Über den Bau der Kirche, ihre Ausführung und Vollendung berichten uns die Urkunden nichts, und auch aus den Stiftungsurkunden können wir darauf keine Schlüsse ziehen. Den ersten sicheren Anhaltspunkt bietet uns die urkundliche Erwähnung eines rector operae von San Miniato namens Boncius im Jahre 1180[6]). Es muß daher eine Bauhütte zur Erbauung der Kirche damals bereits gegeben haben, und das Datum 1180 ist somit der terminus ante für den Baubeginn der Kirche. Die Opera sancti Miniati wird erst im Jahre 1228 urkundlich erwähnt[7]), und in einer Urkunde von 1246 ist

---

[1]) Abgedruckt bei Berti: Cenni storico artistici di San Miniato al Monte. Firenze 1850. S. 173.

[2]) Berti: o. c. S. 175ff. Vgl. Davidsohn: Forsch. I. S. 34f.

[3]) Lami: Sanctae ecclesiae Florentinae monumenta. Florentiae 1758. Bd. I. S. 43.

[4]) Lami: ibid. S. 45.

[5]) Böhmer-Ficker: Acta imperii selecta. Innsbruck 1866. Nr. 65.

[6]) Vgl. Davidsohn: Forsch. I. S. 36.

[7]) 1228, Mai 18. Urk.: Santini: Documenti dell antica costituzione del comune di Firenze. Firenze 1895. S. 391.

von ihr die Rede, sie sei zur Ausschmückung des Klosters „a principio" verwendet worden[1]). Endlich besitzen wir noch die bei den Pavimenten schon angeführte datierte Widmungsinschrift vom Jahre 1207. Damit sind die historischen Daten für die Baugeschichte von San Miniato bis zum 13. Jahrhundert erschöpft, und wir können ihnen nichts weiter entnehmen, als daß der Bau der Kirche vor dem Jahre 1180 begonnen hat, welcher Terminus schon durch unsere stilkritische Datierung der Kanzel und der Chorschranken daselbst überholt wird, da wir dieselben [2]) zwischen 1150 und 1170 etwa ansetzen konnten, um welche Zeit demnach das Innere der Kirche bereits bestanden haben muß. Doch gilt diese Datierung nur für die blanke Architektur und die konstruktiv verwendeten Teile, also besonders für die Kapitelle des Langhauses, während wir für die Inkrustationen der Kirche auch hieraus keinen Anhaltspunkt gewinnen.

Die baugeschichtlichen Urkunden vom 13. Jahrhundert an, in denen es sich meist um kleinere Restaurationsarbeiten an dem schon vollendeten Bauwerk handelt, sind zum Teil in der erwähnten Monographie Berti's, zum Teil im Regest bei Frey[3]) und Davidsohn[4]) abgedruckt. Zu erwähnen wäre die Anfertigung eines neuen Daches seit dem Jahre 1321, dessen Malereien inschriftlich in das Jahr 1357 datiert sind. Im Jahre 1412 werden die Säulen im Innern restauriert, und seit dem Jahre 1457 werden die Stiegen zum Chor neu hergestellt. Der Adler am Fassadengiebel wurde im Jahre 1401 nebst seinem Untersatz, als Symbol der Wollweberzunft, die die Leitung der Opera von San Miniato übernommen hatte, daselbst aufgestellt. Im Verlaufe der Neuzeit hatten Kloster und Kirche die verschiedensten Schicksale durchzumachen. Seit 1552 wurde die Anlage als Festung verwendet, seit 1630 als Lazarett, seit 1703 war sie im Besitz der Jesuiten, im Jahre 1839 endlich ist sie zu Friedhofszwecken bestimmt worden, denen sie auch heute noch dient. In all den verschiedenen Zeitläuften wurde an der Basilika nicht so viel verdorben, als bei den seit dem Jahre 1860 an ihr durchgeführten Restaurierungs- und Verschönerungsarbeiten, da man nicht bloß den größten Teil der aus Werkstücken aufgemauerten Säulen mit Stuck und Kunstmarmor überzog und viele der alten Kapitelle durch Nachahmungen rohester Art, aus Ziegeln mit Mörtel verputzt, ersetzte, sondern auch die Wände, soweit sie nicht inkrustiert waren, mit schwarz-weißen Malereien bedeckte, mit denen man die Marmorinkrustationen nachzuahmen suchte.

Wenn wir von einigen rustikalen Kirchen der Umgebung absehen, die nicht sicher datierbar sind und uns bei ihrem Mangel an architektonischer Gliederung sowie an plastischem Schmuck keine genügenden Anhaltspunkte zu einer stilkritischen Untersuchung geben, ist der Innenraum von San Miniato die einzige Gelegenheit, die die Florentiner romanische Architektur bietet, wenn wir uns eine Vorstellung

[1]) 1246, Juli 10. Urk.: Lami: o. c. II. S. 1187.
[2]) s. o. S. 15 f.
[3]) Frey: Vasari I. S. 320ff.
[4]) Davidsohn: Forschungen. IV. S. 465.

davon machen wollen, auf welche Weise sich jene Kunst mit dem Raumproblem der Langhausbasilika auseinandersetzte. Der Grundriß von San Miniato (Abb. 31) zeigt uns das aus der altchristlichen Kunst dem abendländischen Mittelalter überkommene Schema der Basilika in seiner einfachsten Form. Während anderorts das gebundene System und Wölbungsprobleme den romanischen Künstler beschäftigten oder ihn, wie im benachbarten Pisa den Erbauer des Domes, die Ausgestaltung des Raumes durch Einführung des Kreuzschiffes interessierte, scheint der Architekt von San Miniato ganz von den alten Traditionen befangen geblieben zu sein. Die einzige auffallende architektonische Neuerung ist hier das Schwibbogensystem[1]). Seiner Anwendung in San Miniato liegen dieselben Ursachen zugrunde, die anderorts das gebundene System herbeigeführt haben. Da dem Florentiner Künstler konstruktive architektonische Probleme fernstanden und er sich, wie wir gesehen haben, vorwiegend mit ornamentalen Flächendekorationen beschäftigte, benutzte er in San Miniato das einfachere Schwibbogensystem, durch welches es ihm gelang, die künstlerisch für das Empfinden seiner Zeit nicht mehr wirksame traditionelle, langschiffige Basilika rhythmisch abzuteilen und in kubische Kompartimente zu gliedern, deren viereckig abgegrenzte Flächen es ihm bei seinem an die Betrachtung von gerahmten und flachverzierten Ebenen gewöhnten Auge ermöglichten, diese einzelnen Kuben räumlich zu erfassen und durch ihre Reihung von der Raumerstreckung der basilikalen Anlage einen entsprechenden Eindruck zu gewinnen. Im übrigen müssen wir uns den Innenraum von San Miniato ursprünglich leer, ohne seine heutige bunte Bemalung vorstellen, geschmückt nur durch seine Säulenstellungen, welche die mit einem dreistreifigen Friesband aus dunkelgrünem Marmor verzierten Rundbogen trugen. Ebenso gebildet sind die Schwibbogen, die auf mit vier Halbsäulen verkleideten Pfeilern ruhen.

Dieselben künstlerischen Prinzipien, die wir an den Gesamtkompositionen als maßgebend erkannt haben, finden wir in der Behandlung der Details wieder. Ebenso wie sich dem Künstler bei der Raumgestaltung Gelegenheit bot, sich mit einem aus der antiken Kunst übernommenen Schema auseinanderzusetzen und es zu seinen

---

[1]) Die rein materialistische Erklärung seiner Anwendung, die Dehio und Bezold (Kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892. Bd. I. S. 240) versuchen, scheint uns durchaus ungenügend. Sie geben zu, daß das Schwibbogensystem „einen ersten Schritt aus dem traditionellen Basilikenbau heraus" bezeichnet. Doch sei dieses System zur Unterstützung der Deckbalken, zur Verbindung der Hochmauern und als Vorsichtsmaßregel gegen Feuersgefahr eingeführt worden. — Wie konnten die weit größer dimensionierten altchristlichen Basiliken ohne Schwibbogen entstehen? Wieso tritt dieses System im romanischen Stil fast gleichzeitig und unabhängig in den verschiedensten Gegenden auf? Außerdem erfüllt es in unserem Falle gar nicht die von Dehio und Bezold angegebenen Funktionen, da einer der Schwibbogen (vgl. Grundr.) nach außen hin noch verstrebt werden mußte und der andere das Mittelschiff infolge der ungenauen Pfeilerabstände in so schiefer Richtung überspannt, daß man befürchten muß, er werde die ihn tragenden Pfeiler durch den seitlichen Schub zu Sturze bringen, so daß von einer Verbindung oder Unterstützung gar keine Rede sein kann.

künstlerischen Zwecken umzugestalten, verfuhr er im Detail bei den Kapitellen. Neben antiken Kapitellen, die die Mehrzahl der erhaltenen ausmachen (Abb. 32), finden sich genaue romanische Kopien nach jenen vor (Abb. 33), die durch die Treue der Wiedergabe des Vorbildes verblüffen. Blatt für Blatt wurde nachgeahmt, jede einzelne Blattrippe und Zacke trachtete der Kopist genau wiederzugeben. Trotz seiner virtuosen Fertigkeit in der Marmorbehandlung, wie in der Exaktheit der Wiedergabe, ersehen wir den prinzipiellen Unterschied des künstlerischen Sehens, der sich in jedem noch so getreu wiedergegebenen Detail äußert. Während dem antiken Künstler die organische, natürliche Wiedergabe der Blattmotive, die plastische Rundung des Reliefs, die Schattenwirkung der gekrümmten Fläche geläufig war, mühte sich der linear, flächenhaft arbeitende romanische Steinmetz vergeblich, der Antike in jenen Wirkungen nachzukommen. Die dütenförmigen Kelche, denen die oberste Blattreihe entspringt und die im antiken Beispiel rund herausgearbeitet sind und das Blatt vor seinem Verlauf nochmals zusammenfassen, sind bei der romanischen Kopie geöffnet und flach an den Grund des Kapitells angedrückt. Die rundmodellierte Blüte, die den von den Volutenblättern freigelassenen Grund füllt, hat der romanische Künstler in ein dreispitziges, geometrisches Gebilde verwandelt. Die Rosette an der oberen Deckplatte, die am römischen Kapitell mit tiefen Schattenwirkungen arbeitet, wird so umgebildet, daß sie dem Beschauer eine einzige geometrisch abgegrenzte und stilisierte Fläche zukehrt.

Der Stil der Kapitelle bietet uns auch die einzige Möglichkeit, den Bau der Kirche chronologisch festzulegen. Ein Vergleich mit den bisher behandelten Kapitellformen zeigt, daß er dieselbe Entwicklungsstufe vertritt, die wir bei den Kapitellen von San Salvatore vorgefunden haben. Die Gesamtform ist wohl ganz verschieden; in einem Falle wurde ein antikes Vorbild in seiner ganzen Ausdehnung wiedergegeben, im anderen nur einzelne Details zu einem kleineren Kapitell vereinigt. Die Behandlung der einzelnen Blätter, der Rosetten, der Eckvoluten zeigt jedoch dieselbe geometrische Stilisierung, dasselbe Bestreben, die plastischen Motive der Antike an die Grundfläche zu drücken, so daß wir den Bau von San Miniato mit San Salvatore um die Mitte des 12. Jahrhunderts ansetzen müssen. Die Kapitelle der Krypta von San Miniato sind sehr roh in ihrer Ausführung, weisen aber stilistisch einige Fortschritte auf, die sie den Kapitellen von S. Jacopo etwas näherrücken Sie werden aber auch kurz nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein, da um diese Zeit die Vollendung des Baues stattgefunden hat, und man daran ging, ihn mit den notwendigen Kirchenmobilarien, vor allem der Kanzel und den Chorschranken, zu versehen.

Die Fassade von San Miniato bildet in der Reihe unserer Monumente den einzigen Fall, in dem sich Marmorinkrustationen für eine solche vollständig, die Ausführung des Giebels inbegriffen, erhalten haben. Sie zerfällt in drei Geschosse, die durch Gesimse und je einige uninkrustierte Quaderschichten voneinander getrennt werden und jedes über dem anderen um etwa 30 cm zurückweichen. Das untere

Geschoß ist durch die von uns schon oft beobachteten Blendarkaden, die hier aus fünf Rundbogenstellungen bestehen, gegliedert. Von den fünf durch sie eingeschlossenen Wandflächen werden drei von den Kirchentoren eingenommen. Deren Gebälk ist mit einem ungemein zarten Profil versehen. Die beiden anderen Arkadenflächen sind mit nach innen profilierten Marmorrahmen versehen. Von diesen Rahmen werden Füllungen eingeschlossen, die aus je zwei sich gegen Verde abhebenden Rechtecken aus weißem Marmor gebildet sind. Auch bei den fünf Bogenlünetten beschränkt sich der Schmuck auf je eine in der Mitte angebrachte Rosette; das andere ist aus flachem Streifenwerk gebildet. Die Säulen sind aus Werkstücken von Verde aufgemauert, stehen auf weißen attischen Basen und tragen Kompositkapitelle. Fuß- und Deckplatte sind aus Verde und in der ganzen Ordnung durchlaufend verkröpft. Die Bogen selbst sind nach demselben Schema inkrustiert, wie wir es bisher beobachten konnten, und auch die Zwickellösungen haben wir fast genau so schon bei San Salvatore gesehen. Das abschließende Gesimse ist dem antiken Gebälke sehr ähnlich gebildet und hier gar nicht ornamentiert.

Das mittlere Geschoß zerfällt in fünf Kompartimente, von denen die beiden seitlichen den Dachgiebeln der Seitenschiffe entsprechend dreieckig gebildet sind, während die drei mittleren die seitlichen in hochrechteckiger Form überragen. In der Mitte dieses Stockwerkes befindet sich ein großes rechteckiges Fenster, das mit reich profiliertem Rahmenwerk versehen ist. Seine Säulenarchitektur wird unten durch zwei löwenköpfig figurierte Kragsteine auf mit reichem Profil versehenen Konsolen, oben durch ein reiches Gebälke und einen Giebel mit figuraler Inkrustation abgeschlossen. Darüber befindet sich ein dem 13. Jahrhundert angehörendes Mosaikbild, seitlich ein diagonales Rahmenwerk von Verdestreifen gegen weißen Grund, wie es auch die seitlichen Dreiecke schmückt. Diese werden nach oben von einem Sims abgeschlossen, welcher seitlich unten verkröpft endigt und an dessen oberem Ende sich figurierte Kragsteine befinden. Den reichsten Inkrustationsschmuck weisen die beiden dazwischenliegenden rechteckigen, etwas vorgeschobenen Kompartimente auf, die von Rahmen eingeschlossen werden. Dieser besteht seitlich aus je zwei kannelierten Pilastern auf attischen Basen mit reichen korinthischen Pilasterkapitellen und oben aus einem in den Ecken rechtwinklig nach unten umgebogenen Friesband. Die von den Rahmen eingeschlossenen Flächen zerfallen wieder in je zwei quadratische Abteilungen, von denen die untere zwei weiße Rechtecke bildet, die von reich inkrustierten Bändern umgeben sind, während die obere ein radförmiges, fein profiliertes Rahmenwerk einschließt, welches um ein das Zentrum einnehmendes Kreisfenster gelegt ist. Auch hier wird die Ordnung durch ein reiches Gesimse abgeschlossen.

Das obere Giebeldreieck endlich ist oben mit einem stark vorspringenden Gesimse versehen, welches verkröpft ist und seitlich unten von Telamonen getragen wird. Die Fläche selbst ist in drei horizontale Streifen zerlegt, deren unterster mit dunklen, nach unten gestelzten Rundbogen und Zwickeln gegen weißen Grund, der mittlere

mit reich inkrustierten Tafeln in der Art der Fußbodenpavimente derselben Kirche bedeckt ist. Der oberste ist mit einem Kreuz und sechs Leuchtern inkrustiert. Das kleine Mittelfenster ist in den weißen Marmor in Rosettenform eingeschnitten.

Datierungsversuche wurden für die Fassade von Supino, Swarzenski und Behne vorgenommen, während Rupp's[1]) unbestimmte Datierung in die Zeit von 1150—1250, ohne die einzelnen Teile in diesem Zeitraum genau zu bestimmen, hier weniger in Betracht kommt. Swarzenski[2]) hat aus der Skulptur der beiden oberen Stockwerke auf die Entstehungszeit geschlossen und versetzt sie mit diesen um das Jahr 1200. Wir haben bei der Betrachtung der Skulpturen für die beiden unteren Büsten das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts und für die Telamonen des Giebels den Anfang des 13. Jahrhunderts gefunden, in welchen Zeitabschnitten daher auch die zugehörigen Fassadenteile entstanden sein werden, was auch die Untersuchungen der Inkrustationen bestätigen wird. Behne[3]) setzt die Fassade ungefähr ab 1170—1180 an, was er durchaus richtig mit dem stilistischen Fortschritt gegenüber den Inkrustationen des Äußeren von San Giovanni, das nach ihm um 1150 entstanden ist, begründet, ohne jedoch auf die einzelnen Teile näher einzugehen und deren Datierung in den von ihm vorgeschlagenen Zeitraum zu versuchen. Supino[4]) endlich unterscheidet in den drei Stockwerken drei verschiedene Manieren und verlegt die untere Ordnung wegen ihrer klassischen Reinheit der Form ohne nähere Begründung ins 11. Jahrhundert, die mittlere als sehr romanisch in das 12. Jahrhundert, während er die oberste, die ja durch die Übereinstimmung mit den 1207 datierten Fußbodenpavimenten der Kirche ohnedies sicher datiert ist, ins 13. Jahrhundert versetzt.

Daß Supino mit der Datierung der untersten Ordnung in das 11. Jahrhundert unmöglich recht haben kann, ergibt sich nicht nur aus dem Umstand, daß die Fassade nicht inkrustiert werden konnte, ehe der Bau der Kirche selbst im wesentlichen fertig war, — und das war, wie wir bei der Betrachtung der Kapitelle gesehen haben, vor der Mitte des 12. Jahrhunderts nicht der Fall, — sondern auch aus dem stilistischen Vergleich mit den bisher besprochenen Monumenten. Sein Kriterium, daß sie sich von den anderen Teilen der Fassade durch die klassische Reinheit ihrer Formensprache unterscheidet, ist sicher richtig. Nun hat sich aber bei der Untersuchung des Kirchenmobilars ergeben, daß die antiken Formen bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts am besten verstanden wurden. Anderseits weist ein Vergleich der unteren fünf Bogenstellungen in San Miniato mit dem Fassadenfragment von San Salvatore, das um 1150 entstanden ist, einen großen Fortschritt von San Miniato auf. Die Säulen bekommen breitere, besser proportionierte Formen, die Kapitelle sind freier gestaltet, ihre Blätter heben sich vom Grund stärker ab. Auch ist in San Miniato die Flächenverteilung und ihre Anordnung viel besser abgewogen und macht einen ruhigeren

[1]) Rupp: o. c. S. 133 ff.
[2]) Swarzenski: o. c. S. 522.
[3]) Behne: o. c. S. 130 ff.
[4]) Supino: o. c. S. 69.

Eindruck. Interessant ist ein Vergleich der Lünetten von San Miniato mit denen der Badia von Fiesole. Während in Fiesole die harmonische Ausfüllung einer halbkreisförmigen Fläche mit Marmorstreifen dem Künstler ein noch unlösbares Problem blieb — die Muster werden nach den Seiten hin unvermittelt abgebrochen —, ist es dem Erbauer des unteren Geschosses der Inkrustation an der Fassade von San Miniato gelungen, durch eine harmonische Teilung der Halbkreise eine vollständig befriedigende Lösung zu finden.

Auch in der Reliefwirkung geht die untere Ordnung von San Miniato bereits einen Schritt weiter. In San Salvatore sind die von den Blendarkaden eingeschlossenen Flächen vollständig flach und nur mit ebenen Inkrustationsmustern versehen. In San Miniato verschmäht es der Künstler, die Fläche, die seinem gesteigerten struktiven Empfinden entsprechend als tektonisch unwichtig auch nicht durch ornamentale Mittel betont werden sollte, mit irgendwelchen Inkrustationsornamenten zu versehen, sondern läßt sie durch einen Rahmen, der mit einer ungemein fein gegliederten Profilierung versehen ist, von der Grundfläche nach der Tiefe zu zurücktreten; ein Kunstmittel, das uns beim Kirchenmobilar zum erstenmal bei den Chorschranken und der Kanzel in San Miniato begegnet ist, welche Werke wir zwischen 1160 und 1170 ansetzen konnten. Die feingeschwungene Bildung der Inkrustationsornamente in den Bogenlünetten — man beachte besonders die feinen Linien der Vase, die in dem mittleren Bogenrund wiedergegeben ist — erinnert schon stark an die Ausführung der 1175 datierten Platten der Kanzel zu Scarperia, so daß wir die Fassadeninkrustationen des Erdgeschosses von San Miniato um das Jahr 1170 ansetzen müssen.

Aus der Betrachtung der Skulpturen hat sich für das zweite Geschoß die Datierung in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts ergeben. Bestärkt wird diese Datierung durch den Fortschritt in starker Reliefwirkung, wie ihn die an spätrömische Vorbilder erinnernde, sehr tief und reich profilierte Fensterarchitektur des Mittelfensters erstrebt. Anderseits bemerkt man hier schon stark das Eindringen des byzantinischen Elementes in den teppichmusterartigen Inkrustationsbändern der seitlichen Kompartimente. Der Sinn für die tektonische Bedeutung der antiken architektonischen Motive beginnt zu schwinden, wie sich aus der Rahmung ebenderselben Flächen ersehen läßt. Das Pilasterkapitell, das in seiner in flachem Relief gehaltenen Durcharbeitung ungemein klar gegliedert und bis in einzelne Details rund und fein geschwungen durchgearbeitet ist, trägt — für einen ganz im Sinne der antiken Architektur empfindenden Künstler eine Unmöglichkeit — einen Friesrahmen, der aus dem Kapitell mit seiner Querseite herauszuwachsen scheint. Durch all das wird die Datierung gegen Ende des Jahrhunderts bestätigt.

Hier einzuschalten, weil in dieselbe Zeit gehörig, sind die Inkrustationen, die die Innenwand der Apsis von San Miniato bedecken. Ein Vergleich der Pilasterkapitelle, die sich zu beiden Seiten der Apsis befinden, mit denen am zweiten Geschoß der Fassade genügt, um zu beweisen, daß es sich hier um gleichzeitige Arbeiten handelt.

Die Halbkreisbogen der fünf Arkaden der runden Apsis sind von Kapitellen auf mit ihren Basen verkröpften Verdesäulen getragen, die uns den Abstand, den die Florentiner romanische Kunst am Ende des 12. Jahrhunderts von der Antike zu nehmen beginnt, gut veranschaulichen können. Während man sich bisher in der Kapitellbildung streng an die korinthischen oder kompositen Vorbilder gehalten hatte, beginnt man nun, diese nach eigenem Ermessen dekorativ umzugestalten — man beobachte besonders das zweite Kapitell von links —, wobei Formen entstehen, wie sie später ganz ähnliche Vorbedingungen in der Frührenaissance zeitigen sollten. Auch hier findet sich die Inkrustationsornamentik wieder in voller Entfaltung, während sie vorher eine Zeitlang durch die antiken Einflüsse zurückgedrängt war[1]).

Endlich kommt noch die dritte Ordnung der Fassade in Betracht. Wie schon gesagt, ergeben die Ornamentplatten, die in ihrer feingegliederten, detaillierten Nachahmung byzantinischer Stoffmuster vollständig mit den 1207 datierten Fußbodenpavimenten von San Miniato übereinstimmen, sowie der flache byzantinisierende Stil der daselbst angebrachten Telamonen die sichere Datierung in den Anfang des 13. Jahrhunderts. Die ganze Fläche ist eben gehalten und in keiner Weise plastisch vertieft, nicht einmal da, wo ein Fenster dazu die Gelegenheit gegeben hätte, so daß auch hier das bestätigt wird, was wir über die abnehmende Tiefenerstreckung und die Beschränkung auf die Wirkung der flachgegliederten Ebene anläßlich der Kirchenmobilarien schon ausgeführt haben.

Von der Kirche Sant' Andrea in Empoli ist uns nur die alte Fassade mit ihren Marmorinkrustationen, die stilistisch vollständig mit dem untersten Geschoß von San Miniato übereinstimmen, erhalten. Die Fassade, die sich selbst wieder nur zum geringen Teil in ihrem ursprünglichen Zustand befindet, trägt an dem Friesband über der ersten Ordnung eine Datierungsinschrift, die zu vielen Irrtümern Anlaß gegeben hat, indem die kunstgeschichtliche Forschung fast durchweg dieses Datum als Entstehungszeit der Fassade angenommen hat und diese wieder zum Ausgangspunkt für die chronologische Festlegung der undatierten Monumente machte[2]):

HOC . OPVS . EXIMII . PRAEPOLLENS ARTE MAGISTRI .
BIS . NOVIES LVSTRIS TAM MILLE PERACTIS .
AC TRIBVS EST CEPTVM POST NATVM VIRGINE VERBVM .
QVOD STVDIO FRATRVM SVMMOQ: LABORE PATRATVM
CONSTAT RVDOLFI BONIZONIS PRESBITERORVM
ANSELMI ROLANDI PRESBITERIQ: GERARDI .
VNDE DEO CARI CREDVNTVR ET AETHERE: CLARI

[1]) Eine stilistische Zweiteilung der Apsisinkrustationen, wie dies Behne (o. c. S. 127 ff.) versucht, sowie eine solche des Mittelgeschosses der Fassade, wie es dieser (o. c. S. 136ff.) und auch Rupp (o. c. S. 133 ff.) tut, scheint uns zu weit gegangen.

[2]) Nur Behne (o. c. S. 157 ff.) läßt sich von diesem Datum nicht irreführen und datiert die Fassade aus stilistischen Gründen in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Diese in einer einzigen Zeile angebrachte Inschrift besagt, daß das Werk im Jahre 1093 begonnen worden ist, und daß von da an bis zu seiner Vollendung die Priester Rudolfus, Bonizo, Anselmus, Rolandus und Gerhardus in Empoli wirksam waren. Ob es die einzigen Priester waren, oder ob wir es mit solchen zu tun haben, die das Werk besonders förderten, ebenso wie die Frage ihrer zeitlichen Abfolge ist nicht zu ermessen. Jedenfalls stimmt letztere nicht mit der Reihenfolge der Inschrift überein, auf welcher die einzigen Priester, die uns von den inschriftlich genannten urkundlich beide zwischen 1106 und 1119 begegnen — nämlich Roland und Bonizo —, gar nicht unmittelbar nacheinander genannt erscheinen[1]). Es ist daher nicht möglich, aus dem Baubeginn der Kirche im Jahre 1093 irgendwie auf die Vollendung der Fassade zu schließen, und es ist gut möglich, daß diese erst am Ende des 12. Jahrhunderts stattfand, weil fünf Priester allenfalls zusammen mit ihrer Wirkungszeit ein Jahrhundert umfassen können. Endlich wissen wir noch aus einer Stiftungsurkunde des Bischof Hildebrand von Florenz für San Miniato vom Jahre 1018, daß Empoli schon damals zum Besitz des Florentiner Bistums gehörte; Empoli wurde damals an San Miniato geschenkt und verblieb in den folgenden Jahrhunderten in dessen Besitz[2]). Daraus erklärt sich auch die große Abhängigkeit der beiden Fassaden in stilistischer Beziehung, so daß wir annehmen können, daß es sich um eine Arbeit ein und derselben Bauhütte, nämlich der Opera von San Miniato, handelt. Mehr läßt sich für die Baugeschichte von Sant' Andrea aus den historischen Quellen nicht erschließen. Der barocke Umbau der Kirche fand im Jahre 1735 unter dem Architekten Rugghieri statt. Die Seitenschiffe wurden bis zur Höhe des Mittelschiffes emporgeführt und die dadurch um ihre Wirkung gebrachte Fassade in vernachlässigtem Zustand belassen. Gänzlich verdorben wurde sie erst im Jahre 1803 durch die Restaurierung des Architekten Emilio Marcucci, der die oberen Partien vollständig auseinandernehmen ließ und mit den Fragmenten und neuen Teilen die beiden oberen Geschosse gänzlich umgestaltete. Zur selben Zeit wurde das Mittelfenster, das eine ähnliche Dominante in der Wirkung der Fassade bildete wie das von San Miniato, durch ein Relief des Florentiners Giovacchino Mennini verstellt. Gegenwärtig werden an der Fassade Restaurierungsarbeiten durch den Architekten Castellucci vorgenommen, der den ursprünglichen Zustand, soweit es der Umbau erlaubt, wieder herstellen will.

Die Fassade, die heute eine etwa quadratische Fläche mit einem flachen Giebel darauf bildet, hat ursprünglich der von San Miniato noch um viel ähnlicher gesehen. Ein Bild von ihr hat sich uns im Relief eines barocken Wappens, das sich im Vorraum des Baptisteriums von Sant' Andrea in einen Pilaster eingelassen befindet, erhalten (Abb. 34), und wenn man die Fassade selbst genau untersucht, so ist es leicht, die alten von den neuen Werkstücken zu sondern. Das Erdgeschoß, das

[1]) 1106 Roland, Lami: Deliciae eruditorum. Florentiae 1737. Bd. X. S. XXI.
1117 Bonizo, ibidem: S. XXI.
1119 Roland, ibidem: S. XXIIIff.
[2]) s. o. S. 44f.

den Eindruck einer etwas vereinfachten Kopie nach dem in San Miniato macht, ist im wesentlichen unverändert geblieben. Es wurde nur ein neues Portal eingesetzt und die Pilaster der Flanken mit ihren Kapitellen neu hinzugefügt. Während man die Fassade von San Miniato so langsam erbaute, daß sich im Verlaufe der Bauzeit ein Stilwechsel vollzog, scheint die Fassade von Sant' Andrea viel schneller erbaut zu sein, da die obersten Partien, den untersten verglichen, keinen merklichen Stilwandel aufweisen. Auch oben finden wir dasselbe plastisch profilierte Rahmenwerk, das vorwiegend rechteckige Felder einschließt, die eine ruhige harmonische Gesamtwirkung erzielen, ohne das Auge durch vortretende Ornamentdetails abzulenken. Aus demselben Grunde hat sich auch der Künstler mit der Lösung der Giebeldreiecke der Seitenschiffe noch nicht so gut abfinden können, wie der in San Miniato. Um eine architektonische Einheit zu erhalten, war er gezwungen, das obere Geschoß horizontal mit einer Unterteilung zu versehen, die es in der Höhe der Giebeldreiecke in zwei Teile zerlegte. Das untere, niedrig gebildete Zwischengeschoß wurde durch vier kannelierte Pilaster in fünf Felder zerlegt. Die mittleren drei wurden wieder mit je zwei rechteckigen Teilungen versehen, während die seitlichen Dreiecke, ebenso gegliedert, schräg vom aufsteigenden Sims abgeschlossen wurden. Die restliche obere Partie wurde durch vier weiße Pilaster mit Kapitellen, die in ihrem flachen Relief an die entsprechenden von San Miniato gemahnen, in drei hochrechteckige Felder gegliedert, deren mittleres durch das Fenster markiert wurde. Seine Ausführung war ähnlich der des entsprechenden Fensters in San Miniato, nur einfacher in der Anlage und Profilierung. Nur die Trümmer dieses Fensters haben sich erhalten. Die seitlichen Rechtecke hingegen entsprechen in ihrer Gliederung denen des Erdgeschosses. Der Giebel wieder ist unverändert geblieben und bloß mit einem neuen, mächtig vortretenden Gesimse versehen. Sein Mittelstück, die Art, wie das Fenster durch speichenförmige Ansätze mit dem Rahmen verbunden wird, entspricht derselben Lösung an den Rundfenstern der zweiten Ordnung in San Miniato, nur ist in Empoli die Profilierung noch tiefer und das dekorative Figurenornament noch nicht so frei geschwungen wie die Ornamente im zweiten Geschoß von San Miniato, so daß auch dieses früher entstanden sein dürfte. Wenn wir außerdem unsere Datierung der löwenköpfigen Kragsteine[1]), welche sich im Gesimse des Erdgeschosses eingelassen befinden und wahrscheinlich Teile des zerstörten Fensters sind, in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts heranziehen, müssen wir den Baubeginn der Fassade nach der Entstehung des Erdgeschosses von San Miniato, also etwa um 1175, und ihre Vollendung vor dem Ende des Jahrhunderts ansetzen.

Der Spätzeit der Florentiner Protorenaissance gehört die Kirche SS. Apostoli an. Eine alte Tradition, die mit der Chronik Giovanni Villani's[2]) einsetzt, schreibt die Gründung der Kirche Karl dem Großen zu. Colluccio Salutati[3]) schreibt in seiner

[1]) s. o. S. 21. Abb. 17.
[2]) Gio. Villani: III,3.
[3]) Colluccio Salutati: Invectiva in A. Luschum Vinc. Florenz 1826. p. 170.

Invectiva (1403) über die Auffindung von Reliquien in SS. Apostoli: „Repertae sunt in arcula aenea paucis annis elapsis sub altariolo S. Joannis bapt. sanctorum pretiosae reliquiae, quas clerus et populus ignorabat et quas ut antiquissimae litterae testabantur, domini Caroli magni Romanorum imperatoris esse constabat." An der Fassade der Kirche befindet sich eine Inschrift, die ursprünglich im Innern beim Chor eingelassen war und zuerst von Gelli[1]) als „trovata nuovamente", dann auch von Vasari[2]) in der zweiten Auflage seiner Vite erwähnt wird und die sagenhafte Gründungsgeschichte erzählt:

VIIIº Vº DIE VIº APLIS
IN RESVRECTIONE DNI
KAROLVS FRACORVM REX A ROMA
REVERTES IGRESSVS FLORENTIAM
CV MAGNO GAVDIO ET TRIPVDIO
SVSCEPTVS CIVIVM COPIAM .
TORQVEIS AVREIS DECORAVIT
ET IN PENTECOSTEM FVNDAVIT
ECCLESIA SACTORVM APLORVM I ALTARI
INCLVSA E LAMINA PLVMBEA
IN QVA DESCRIPTA APPARET
PFATA FVDATIO ET COSECRATIO
FACTA PER ARCHIEPM TVRPINVM
TISTIB, ROLANDO ET VLIVERIO

Auf diese Weise suchte man, seit mit Villani die Florentiner Geschichtschreibung begonnen hatte, den Ursprung der Kirche in alte Zeiten zurückzuverlegen, und scheute nicht davor zurück, sich für das Alter der Kirche in Form jener Quatrocentoinschrift falsche Zeugnisse zu verschaffen. Die Kunst Karls des Großen wurde von jener unkritischen Zeit noch unter den Begriff der Antike miteinbezogen, und wenn Brunelleschi in seinen Innenräumen von S. Lorenzo und S. Spirito den von SS. Apostoli zum Muster nahm, oder wenn Michelangelo erzürnt war, als man ihm von baulichen Veränderungen in der Kirche erzählte, so war es in dem Geiste der Renaissancekünstler immer ein antikes Bauwerk, das sie als Vorbild nachahmten und für dessen Erhaltung sie eintraten. Ja bis auf den heutigen Tag hat sich die Wirkung dieser Fabel in der Kunstgeschichtschreibung erhalten, wenn Frey kritiklos einen Teil der Kapitelle für antik hält[3]). Positives läßt sich für die Entstehungsgeschichte unseres Baues nichts anführen. Urkundlich wird die Kirche zum erstenmal im Jahre 1075 erwähnt[4]), doch wird es sich damit, wie sich aus dem Stil der Kapitelle ergibt, um einen früheren Bau handeln. Eine Inschrift an der Fassade rechts meldet, daß das Dach der

[1]) Gelli: Letture sopra la commedia di Dante, ed. Negroni. Firenze 1887. Bd. II. S. 45.
[2]) Frey: Vasari. I. S. 206 f.
[3]) Frey: Vasari. I. S. 195.
[4]) Cocchi: Le Chiese di Firenze. Firenze 1903. Bd. I. S. 156.

Kirche unter Prior Ugoloctus im Jahre 1333 neu hergestellt und die Kirche selbst restauriert wurde. Im 16. Jahrhundert wurde die Fassade durch ein Portal von Benedetto Rovezzano geschmückt, und in derselben Zeit erfolgte auch der vollständige Umbau des Kircheninnern, bei dem man sich wieder an das Vorbild der Florentiner Frührenaissancekirchen hielt, und die früher wahrscheinlich offenen, nur mit einem Holzdach gedeckten Seitenschiffe mit flachen Kuppeln überspannte und sie mit Pilastern und Kapitellen entsprechend ausgestaltete. Auch fügte man zu beiden Seiten noch je eine Reihe von ähnlich stilisierten Kapellen hinzu. Im 18. Jahrhundert wurde das Mittelschiff überwölbt und dadurch das alte Sparrendach, dessen rudimentär vorhandenen Bemalungsüberreste vielleicht noch dem 14. Jahrhundert angehören, verdeckt. Im Jahre 1884 wurde die Fassade und 1900 die Apsis vom modernen Bewurf freigelegt.

Von der Gesamtanlage haben sich uns nur die unteren Partien des Mittelschiffs mit seinen Säulenstellungen, die Apsis und die Fassade erhalten, welche nie architektonisch ausgeschmückt und vollendet worden ist. Von den Seitenmauern und der Rückmauer sind nur Teile erhalten, doch kann man ihren Verlauf unter dem Kirchenniveau verfolgen. Wir haben es hier also im wesentlichen mit einer basilikalen Anlage zu tun, die ähnliche Verhältnisse aufweist wie die von San Miniato, bloß in allem vereinfacht, ohne Krypta, ohne die Unterteilung durch Schwibbogen, und bloß mit einem Portal in der Mitte versehen.

Der einzige architektonische Schmuck, an dem man den Stil der Kirche im Detail betrachten kann, sind die Bogenstellungen mit ihren Säulen und Kapitellen. Auch sie sind in ihrer Wirkung beeinträchtigt durch die Verkürzung der Säulen, da man bei einer Erhöhung des Kirchenfußbodens ihre alten Basen eingegraben und 30 cm darüber in der jetzigen Höhe des Bodens neue von anderer Form angebracht hat. Sonderbarerweise ist hier die Wirkung des verschiedenfarbigen Marmors vollständig weggelassen. Alle Teile sind gleichmäßig aus Verde di Prato hergestellt, ja selbst die Kapitelle sind aus einzelnen Werkstücken dieses dunklen Marmors, der in größeren Blöcken nicht gewonnen und bearbeitet wird, gebildet. Das war für die Frührenaissancearchitekten von vorbildlicher Bedeutung, als sie dunklen Sandstein für ihre Kapitelle wählten und ihn dann überhaupt zur Markierung der tektonischen Bauglieder verwendeten, um diese schon durch eine besondere Färbung hervorzuheben. Die Säulen sind mit einer sehr fein geschwungenen Enthasis versehen, deren Wirkung den Protorenaissancekünstlern schon früh geläufig war und die wir bei den Säulen der Kanzel von Fagna (Abb. 4) bereits beobachtet haben. Die Kapitelle zerfallen in zwei Gruppen, in Komposita und in korinthische Kapitelle, die jedoch stilistisch vollständig übereinstimmen und ihrem Stil nach dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts angehören, was ein Vergleich mit jenen Kapitellen, welche die zwischen 1160 und 1170 entstandene Kanzel von San Miniato tragen (Abb. 7), beweist. Im Gegensatz zu den Kapitellen des Mittelschiffes von San Miniato, die um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sind und sich noch fest an das antike Vorbild klammern, finden wir in

SS. Apostoli und bei der Kanzel freie Änderungen. Besonders charakteristisch sind die runden, an der leeren Grundfläche angebrachten Knöpfe, welche sich bei den noch etwas später entstandenen Kapitellen der Fassade und der Apsis von San Miniato wiederfinden, ferner die Nasen, die man zwischen Eckvolute und Deckblatt einführte. Während die Seitenflächen der spiralenförmig eingerollten Eckvoluten bei den Kapitellen der Kirche San Miniato noch vollständig flach sind, sind sie hier und bei der Kanzel bereits ausgeschwungen oder sogar mit einer Rinne versehen, was den Fortschritt in der plastischen Modellierung mit dem Anstreben einer reliefmäßigen Wirkung zum Ausdruck bringt. Aus alle dem ergibt sich, daß der Bau der Kirche im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts stattfand.

In der Entwicklung der Marmorinkrustationen des Kirchenmobilares haben wir einen gegen das Ende des 12. Jahrhunderts wachsenden byzantinischen Einfluß feststellen können, dem wir eine ähnliche Entwicklung in der figuralen Plastik an die Seite stellen konnten. Dasselbe haben wir für die Fassadeninkrustationen am Giebel von San Miniato beobachten können, gleichzeitig mit einem Zurücktreten der antikisierenden Elemente und dem Aufhören der Bestrebungen, die Fläche plastisch zu vertiefen oder vortreten zu lassen. Es entstand somit für den Architekten des beginnenden 13. Jahrhunderts, wenn es sich um die Ausführung einer Fassade handelte, ein ganz neues Problem. Er sollte keine antiken Bogenstellungen und Profile, kein einteilendes Rahmenwerk mehr verwenden, sondern mußte nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln suchen, die es ihm ermöglichen sollten, bei der Fassadenlösung in der Fläche zu bleiben und die Fläche nicht durch ruhig abgewogenes Rahmenwerk tektonisch zu gliedern, sondern sie durch die Musterung sich wiederholender Motive aufzulösen.

Es scheint gewagt, die durch die Betrachtung eines Kunstzweiges gemachten Erfahrungen auf einen anderen anzuwenden, um so mehr, als es scheinbar gar keine architektonischen Monumente gibt, die die Lücke vom Beginn des 13. Jahrhunderts bis zum Einsetzen der Gotik in seiner Mitte ausfüllen. Nun besitzen wir eine Urkunde vom Jahre 1233, in der von einem Güterverkauf zur Erbauung der Kirche „S. Stefani de capite pontis" die Rede ist[1]). Tatsächlich hat sich uns ein romanischer Rest dieser alten, schon im 12. Jahrhundert an dieser Stelle bestandenen Kirche[2]), die heute fast ganz umgebaut ist, in dem unteren Geschoß ihrer Fassade erhalten, an welchem wir unsere obigen Erwägungen derart bestätigt finden, daß wir seine Inkrustationen mit Hilfe der Urkunde in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts festlegen können. Auf demselben Wege, auf dem den Florentiner Künstlern seit jeher die byzantinischen Vorlagen zugekommen waren, auf der Handelsstraße, die der Arnolauf nach Pisa und von hier der reiche Orienthandel vermittelte, sind dem Architekten auch die künstlerischen Elemente zugekommen, mit denen er diesen Fassadenteil aus-

[1]) Juli, 22. Manni: Osservazioni istor. sopra i sigilli antichi. Firenze 1739. Bd. XVII.

[2]) Urkundl. erw. 1116, März, 3. „ad pontem". Richa: Delle chiese Fiorentine. Firenze 1754. Bd. II. S. 63ff.

schmückte. Der zugespitzte Entlastungsbogen, der über einer etwas zurückgeschobenen Lünette den keilschnittförmig gebildeten Türbalken überwölbt, die Inkrustation mit dem einfachen Wechsel von schwarzen und weißen Marmorschichten sind Elemente, die wir in Pisa und Lucca an einer großen Menge von Portalen wiederfinden. Die Ebene des Portals tritt von der Fläche der Fassade gar nicht zurück, so daß nirgends eine Reliefwirkung zustande kommt; von antiken Verhältnissen oder der Nachahmung antiker Bauteile findet sich nirgends eine Spur. Ganz untektonisch, rein ornamental schließt der Künstler die ganze Portallösung mit einem rechteckigen Bande ein. Ähnliche Merkmale weisen die Fenster auf, die hier zum erstenmal in der Gestalt von Biforen gebildet sind. Die tektonische Gesamtgliederung ist vollständig vernachlässigt, der Architekt begnügt sich damit, die Öffnungen der Fassade zu betonen und ornamental auszuschmücken.

Eine Reihe kleinerer, unbedeutenderer Fassadeninkrustationen können wir um S. Stefano gruppieren, die sich an Kirchen in Florenz und seiner Umgebung befinden und von denen sich keine historisch irgendwie festlegen läßt. Vor allem ist es die Fassade der kleinen Kirchenruine S. Giusto am Monte Albano, deren Portal und Bifore ganz ähnlichen Schmuck und Gliederung aufweisen, wie wir ihn bei S. Stefano gefunden haben, nur daß er sich noch stärker an die pisanische Richtung anschließt; der Entlastungsbogen ist höher gestelzt und ringsum mit einem Sims versehen. Einen ebensolchen Bogen mit schwarzen und weißen Marmorstreifen finden wir an der Fassade der kleinen Kirche S. Maria in Padule bei Sesto Fiorentino[1]). Ein etwas größeres Fragment hat sich von der vor kurzem zerstörten Florentiner Kirche S. Leo im Museo San Marco (II. Klosterhof, Nr. 1 und 54) erhalten. Während das Seitenportal, nach pisanischer Manier gebaut, nicht weiter geschmückt war, weisen die Reste des Mittelportals einen Streifen von inkrustierten, auf die Spitze gestellten Quadraten auf, wie er bei S. Stefano ähnlich verwendet ist. Über dem Portal derselben Kirche hat sich ein Relief, zwei Tauben aus einem Kelch trinkend, befunden, das jedoch verlorengegangen ist[2]). Leider gar nichts übrig als eine Abbildung im Codex des Marco di Bartolomeo Rustichi[3]) ist von der Florentiner Kirche San Bartolomeo, bei der nicht nur die drei auf gekuppelten Säulen stehenden Bogen der Vorhalle mit dem üblichen Marmorstreifenwerk versehen, sondern auch das Tor der Kirche mit Inkrustationen geschmückt war. Endlich ist in dem Zusammenhang noch die in letzter Zeit bloßgelegte, heute im Museo San Marco (II. Kloster) befindliche Bifore aus dem alten Trakte des Florentiner erzbischöflichen Palais zu erwähnen, über deren Bogen sich Ornamentstreifen aus Ziegeln und an deren unteren Enden sich fein mit Mustern relifierte Ziegel befinden. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts wird der durch das pisa-

---

[1]) Die Kenntnis dieses Monumentes verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Direktors G. Carocci.

[2]) Richa: o. c. Bd. IV. S. 149ff.

[3]) Abgebildet bei Cocchi: o. c. S. 193.

nische Medium in Florenz wirksame byzantinische Einfluß in der Architektur durch das Aufkommen der Gotik abgelöst[1]).

[1]) Rupp erwähnt (o. c. S. 155) die Abbildung (Cod. Laur. Aed. 107, S. 367) der Kirche San Pier Maggiore, die im 18. Jahrhundert zerstört wurde und gleichfalls an ihrer Fassade Schichtenwechsel erkennen läßt. Doch ist das von Rupp erwähnte Restaurierungsdatum vom Jahre 1066 mit den abgebildeten Inkrustationen nicht in Zusammenhang zu bringen, ebensowenig wie die von demselben Autor (o. c. S. 154) publizierte Zeichnung der Uffizien nach dem im Jahre 1298 zerstörten Spital des hl. Johannes Rückschlüsse auf das Aussehen dieses Baues erlaubt.

NACHDEM WIR DURCH DIE BETRACHTUNG DER ornamentalen sowie der figuralen Skulptur und der Architektur einen Einblick in die lokale Entwicklung der romanischen Kunst in Florenz gewonnen haben, wird es möglich sein, zu dem Ausgangspunkt unserer Untersuchung zurückzukehren, den das Florentiner Baptisterium bildete. Bevor wir jedoch an die Untersuchung des Stiles seiner Architektur und ihres Schmuckes herantreten, wird es nötig sein, auf die Geschichte des Monumentes näher einzugehen.

Urkunden, aus denen wir auf die Gründung der Kirche schließen könnten, existieren nicht. Urkundlich erwähnt wird sie zum erstenmal im Jahre 897 (März, 15) in einer Urkunde, deren Abschrift aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts sich im erzbischöflichen Archiv in Lucca befindet (N. 5). In ihr wird erwähnt, daß „Amadeus, Comes Palatii", welcher sich als Missus des Kaisers Lambert in der Toskana aufhielt, in das Haus (domus) des Bischofs von Florenz kam und „in atrio ante basilica S. Joannis batiste" zu Gericht saß[1]). Davidsohn hält dieses Atrium für eine Vorhalle, die sich an der dem bischöflichen Palaste zugewandten Seite von San Giovanni befunden habe. Viel wahrscheinlicher handelt es sich hier um ein Atrium des bischöflichen Palastes an dessen der Kirche zugewandten Seite, wie Supino meint und mit einer Urkunde weiter begründet[2]). Als sicher läßt sich nur feststellen, daß es im Jahre 897 in Florenz eine Kirche des heiligen Johannes gegeben habe, die in der Nähe des erzbischöflichen Palastes gelegen war. Die nächste urkundliche Erwähnung von San Giovanni ist vom Jahre 898 (Mai, 21). Es handelt sich um eine Schenkung „Ecclesie B. Joannis Episcopatui Florentino"[3]). Aus dieser Urkunde geht bereits klar hervor, daß der heilige Johannes damals schon der Patron des Florentiner Bistums war. Wenn auch in der Schenkung König Berengars vom Jahre 899 (April, 23) die Heiligen Johannes und Miniatus als Titelheilige des Florentiner Bistums angeführt werden, kann man daraus noch nicht darauf schließen, daß der heilige Miniatus in dieser Stellung der Vorgänger des heiligen Johannes gewesen sei, wie das Davidsohn tut, denn es handelt sich hier um einen Ausnahmefall[4]).

---

[1]) Fehlerhaft abgedruckt: Memorie e Documenti di Lucca. Lucca 1836. Bd. IV. Teil II. Append. S. 70. Vgl. Davidsohn, Forsch. I. S. 24.

[2]) Supino: o. c. S. 59, in nota. Der Wortlaut dieser Urkunde vom Jahre 967 beginnt: „Dum in Dei nomine in Civitate Florentina in Atrio domus Episcopatus B. Joannis Episcopio ipsius Civitatis. . ." (Ughelli: Italia sacra III. S. 29.) Da mit „domus Episcopatus" die bischöfliche Residenz gemeint ist, diese Urkunde nur 70 Jahre später datiert und es sich gleichfalls um eine Gerichtssitzung handelt, ist Supinos Meinung besser begründet.

[3]) Schenkung Kaiser Lamberts (Lami: Mon. I. S. 593).

[4]) Davidsohn: Gesch. I. S. 72f. Daß in dieser Urkunde der heilige Miniatus neben dem heiligen Johannes genannt wird, ist in der Schenkung an die Kirche San Miniato begründet. Der heilige Miniatus wird weder vor noch nach dieser Urkunde als Titelheiliger von Florenz genannt.

Der Vorgänger des heiligen Johannes im Patronat der Florentiner Kirche war zweifellos der heilige Laurentius. Seine Kathedra befand sich in S. Lorenzo vor den Mauern der Stadt und ist im Jahre 393 durch Ambrosius von Mailand eingeweiht worden[1]). Wann jedoch der Bischofssitz in das Innere der Stadt verlegt wurde, seit wann die Kirche den Namen des heiligen Johannes führt und in welche Zeit wir die Gründung jener im Jahre 897 zum erstenmal erwähnten Basilika setzen könnten, ist nicht zu ermitteln. Davidsohn meint, daß vor allem „der Täufer als Titular der Kirche deutlich auf langobardische Zeit" weise[2]). Er bezieht sich hierin offenbar auf jene Stelle des Paulus Diaconus, in welcher dieser von der Gründung der Kirche Johannes des Täufers in Monza durch die Königin Theodelinda spricht, und auf jene andere, in der erzählt wird, wie Gundiberga, die Tochter der Theodelinda, demselben Heiligen „intra Ticinensem civitatem" ein Gotteshaus gestiftet habe[3]). Es geht wohl an, daraus auf eine besondere Verehrung des Täufers durch die Langobarden zu schließen, nicht aber damit begründen zu wollen, daß das Florentiner Baptisterium zu langobardischen Zeiten erbaut worden sei, wie das außer bei Davidsohn noch bei Hartwig und Frey geschieht[4]).

In allen Urkunden vom Jahre 898 bis zum Jahre 1038 wird mit jener vereinzelten Ausnahme ausschließlich der Täufer als Titular des Florentiner Bistums genannt[5]). Schwer ist es, aus den in jener Zeit noch sehr unregelmäßig gebrauchten Ausdrücken „ecclesia" und „domus" auf ihre genaue Bestimmung schließen zu wollen. Gewöhnlich wird unter „domus S. Johannis" die bischöfliche Residenz und unter „ecclesia S. Johannis" der Bezirk des Bistums gemeint, eine „basilica S. Johannis" wird nicht mehr genannt, und ebensowenig ist in jener Zeit von einem Baptisterium S. Johannis die Rede. Trotzdem müssen wir annehmen, daß jene im Jahre 897 erwähnte Basilika S. Johannis weiterbestanden hat und die bischöfliche Kirche gewesen ist.

Im 11. Jahrhundert scheinen nun größere Veränderungen in der Florentiner Kirche vor sich gegangen zu sein. Lami hat im Florentiner Kapitelarchiv eine Urkunde vom Jahre 1040 gesehen, worin „Ecclesiae et Canonicae Domini S. Joannis et Sanctae Reparatae" gestanden war[6]). Das ist nur ein verfrühter Einzelfall. Seit dem Jahre 1082 aber tritt S. Johannes neben S. Reparata im Patronate des Bistums ent-

[1]) S. Ambrosii Opera, ed. congr. S. Mauri, Paris, 1686. Bd. II. S. 277 ff. „Exhortatio virginitatis". Vgl. Davidsohn: Gesch. I. S. 35 f. und S. 41.

[2]) Davidsohn: Forsch. I. S. 24.

[3]) Paulus Diaconus, l. IV. c. 22 und c. 49.

[4]) Hartwig: Quellen zur Geschichte von Florenz. Marburg 1875. Bd. I. S. 82, und Frey: Loggia dei Lanzi zu Florenz. Berlin 1885. S. 62.

[5]) 898, Mai, 21 (Lami: o. c. S. 593); 967, Juni, 25 (Ughelli: III. S. 29); 990, Feber (Lami: S. 938); 1018, April, 27 (Ughelli: III. S. 47, vgl. Davidsohn: F. I. S. 34); 1024, April (Ughelli: III. S. 48); 1036, Nov. (Ughelli: III. S. 53 f.); 1037, Juli, 15 (Lami S. 47); 1038, August (Ughelli, III. S. 61).

[6]) Lami: Mon. S. 939 in nota b zu S. 938.

schieden zurück. Man verfällt scheinbar aus alter Gewohnheit noch oft in die frühere Bezeichnung, oft wird S. Reparata in Verbindung mit S. Johannes genannt, und ausnahmsweise findet sich auch „Ecclesia et Canonica S. Zenobii et S. Reparatae" einmal und ebenfalls einmal „Sancti Joannis, Joannis Evangelistae et Sanctae Reparatae"[1]).

Die Kirche der S. Reparata stand an Stelle des Florentiner Domes, seit dessen im Jahre 1296 begonnenen Neubaue sie nach und nach abgetragen wurde. Im frühen Mittelalter bereits hat der Kult der syrischen Heiligen weite Verbreitung gefunden. Die ihr in Florenz geweihte Kirche wird im Jahre 987 zum erstenmal urkundlich erwähnt[2]). Vor ihrer Erhebung zur Kathedrale war sie eine Pfarrkirche des Florentiner Bistums. Noch im Jahre 1028 wird S. Miniato als „infra Plebem S. Reparatae" erwähnt[3]).

Wie mag es nun gekommen sein, daß die Kirche S. Reparata, die ihrem Aussehen nach klein und unschön war, Villani[4]) nennt sie „di molto grossa forma et picola a comparatione di si fatta città", im Laufe des 11. Jahrhunderts zur Kathedrale gemacht wurde und es so lange verblieb, bis der Dom an ihrer Stelle erbaut worden war? Davidsohn[5]) gibt zu, daß S. Giovanni in seiner heutigen Form sicher als Baptisterium erbaut ist. Nichtsdestoweniger nimmt er aber auch an, daß diese seine oktogonale Anlage aus langobardischer Zeit stamme und immer die einzige gewesen sei, welche den Namen des Florentiner Patrons getragen habe. Er begründet folgendermaßen: Nach S. Lorenzo sei, obgleich der Täufer zum Florentiner Titelheiligen wurde, die Kirche der S. Reparata die bischöfliche geworden, was damit begründet sei, daß man die Reliquien des heiligen Zenobius, welcher ursprünglich in S. Lorenzo beigesetzt war, in die Kirche der S. Reparata überführt habe, und ferner damit, daß stets vom „territorium S. Reparatae die Rede ist". Beide Gründe sind nicht stichhaltig. Es ist nicht nachweisbar, wann die Gebeine des heiligen Zenobius in die Kirche der S. Reparata gebracht worden sind, und andererseits haben wir bereits oben gezeigt, daß S. Reparata vor dem 11. Jahrhundert nur als Pfarrkirche genannt wird. „Territorium plebis S. Reparatae", wie es in den früheren Urkunden immer heißt, kann immer nur das Gebiet des Pfarrsprengels der heiligen Reparata bezeichnen, da plebs immer nur in diesem Sinne gebraucht wird. Aus der Urkunde von 987 ergibt sich kein genügender Grund für Davidsohns Argumentation, da diesbezüglich nichts weiter in ihr gesagt wird, als daß der Bischof die Erlaubnis erteile, in der Vorhalle

---

[1]) S. Reparatae: 1083, April (Lami: o. c. S. 1430); 1087, Dez. (Lami: S. 1435); 1088, Juni (Lami: S. 1436); 1099, Mai, 2 (Lami: S. 1438f.) usw.

S. Joannis et S. Reparatae: 1050, Jan., 7. (Kap. Arch. Nr. 238, Davidsohn: Gesch. I. S. 338), 1083, Juni (Lami: S. 1430).

S. Joannis, S. Joannis Evangelistae et S. Reparatae: 1159, Juli, 22 ((Lami: S. 1445 u. a.)

S. Zenobii et S. Reparatae: 1079, Juli (Lami: S. 1436).

[2]) 987, Juni, 6 (Exempl. von 1097, Kap. Arch. Nr. 971); Davidsohn: Gesch. I. S. 338.

[3]) 1028, Juli, Schenkung des Bischofs Lambert (Ughelli, III. S. 52).

[4]) Giovanni Villani: Chroniche l. VIII. c. 9.

[5]) Davidsohn: Gesch. I. S. 336 ff.

dieser Kirche Gericht zu halten. Das Recht zu einer derartigen Erlaubnis stand ja dem Bischof bei allen in seinem Bistum gelegenen Pfarrkirchen zu, wiewohl man meist die Bischofskirche zu diesem Zwecke wählte. Die übrigen Begründungen Davidsohns stützen sich auf Zustände, die erst im 11. Jahrhundert nachweislich sind, und kommen hier infolgedessen nicht in Betracht. Da nun die Kirche der S. Reparata seit jeher die bischöfliche gewesen sei, schließt Davidsohn weiter, hätte man sich mit jenem kleinen Battistero, welches den Namen des Florentiner Kirchenpatrons getragen habe, begnügt. Da sie es aber, wie wir soeben gezeigt haben, nicht gewesen ist, werden Davidsohns Folgerungen hinfällig, und wir müssen nach einer neuen Begründung der oben angeführten Umstände suchen.

Das Nächstliegende ist, den Grund zu jener Veränderung in der Baugeschichte der beiden in Betracht kommenden Gebäude zu suchen. Mit der alten Reparatakirche ist bis zu ihrem Abriß, mit Ausnahme von Restaurierungsarbeiten in den letzten Jahren ihres Bestandes, keine Veränderung vor sich gegangen. Es bleibt somit nur die Kirche San Giovanni übrig. Es läge nun sehr nahe, anzunehmen, daß die Bevölkerung der im 11. Jahrhundert wirtschaftlich und politisch einen so großen Aufschwung nehmenden Stadt im Wettbewerb mit den großartigen Kirchenbauten, die zu jener Zeit ihre bedeutendste Rivalin Pisa in Angriff genommen hatte, schon um die Mitte des Jahrhunderts beschloß, einen der Stadt würdigen Dom und ein ebensolches Baptisterium zu erbauen. Durch diese Erklärung fänden diese bisher durchaus ungeklärt gebliebenen Fragen eine weitgehende Lösung: Die alte Kathedralkirche, die etwa zu jener Zeit erbaut wurde, als sich die Florentiner Bischöfe, von den Stürmen der Völkerwanderung gezwungen, aus S. Lorenzo fuori in das Innere der Stadt zurückzogen, war ihrer urkundlichen Erwähnung vom Jahre 897 zufolge in der Nähe des bischöflichen Palastes gelegen. Sie wird an der Stelle oder annähernd an dem Ort gestanden haben, wo nachmals das Baptisterium errichtet wurde. Es wird sich, wenn man bedenkt, eine wie kleine und unbedeutende Stadt Florenz in jener frühen Zeit war, um keinen großen Bau gehandelt haben[1]). Wichtiger als die Größe und Pracht ihrer Kirche wird den Bischöfen in jener bewegten Zeit wohl die Anlage ihres Palastes gewesen sein, hinter dessen starken Mauern sie sich gegen die verschiedensten Gegner zu wehren hatten. An Stelle der alten Kathedrale hätten sie nun das Baptisterium zu erbauen beschlossen, da ihnen der Versuch an einem kleineren Bau vor dem des Domes willkommen war oder sie die Taufkirche stärker benötigten, da sie ihnen ganz mangelte, während man die alte Reparatakirche ganz gut provisorisch für einige Zeit als Dom verwenden konnte. Doch handelt es sich, wie gesagt, um eine bloße Hypothese, die dadurch etwas unsicher wird, daß der eigentliche Bau des Baptisteriums,

[1]) Daß sich die alte Kathedrale schon am Ende des 10. Jahrhunderts in einem sehr schlechten Erhaltungszustand befand, kann man vielleicht aus der urkundlichen Erwähnung vom Jahre 982 „sancta dei ecclesia esset diruta et etiam a clericis ibidem servientibus omnino derelicta" erschließen. 982, Jänner 25, Diplom Otto II. für die Kanoniker zu Florenz. Mon. Germ. hist. Diplomata. Bd. II. Teil I. S. 311 f.

wie sich aus stilkritischen Gründen ergeben wird, fast ein ganzes Jahrhundert später begonnen wurde, als man den Entschluß gefaßt hätte, dasselbe sowie den Dom zu erbauen. Doch behält der Erklärungsversuch immerhin eine große Wahrscheinlichkeit für sich.

Eine große Verwirrung in die geschichtliche Beurteilung dieser Verhältnisse haben einige gefälschte und verfälschte Quellen gebracht. Vor allem handelt es sich hier um die Urkunde des Bischofs Speciosus, welche noch in der letzten Arbeit Nardini's als echt angesehen wird[1]). In der vom Jahre 724 datierten Urkunde findet sich die Wendung „infra plebe et Episcopio B. Joannis Baptistae vel Reparatae Martyris". Davidsohn[2]) hat nun, nachdem schon Wüstenfeld[3]) nachgewiesen hatte, daß es sich um eine Fälschung handle, erbracht, daß diese nach dem Jahre 1027 erfolgt sei. Nardini[4]) hält ebenfalls die gefälschte Vita des heiligen Zenobius vom sogenannten Heiligen Simplician für echt, um nachzuweisen daß das Baptisterium als Dom in frühchristlichen Zeiten den Titel San Salvatore geführt habe. Es handelt sich um eine Fälschung von einem römischen Autor aus dem 12. Jahrhundert[5]). H. Riegel[6]) meint, die Übertragung des Bischofsstuhles in die Kirche S. Reparata habe im Jahre 1128 stattgefunden. Er hat das Datum offenbar Richa[7]) entnommen, welcher ähnlich argumentiert, wie wir es oben getan haben. Es standen diesem aber nicht so viele Urkunden aus jener Zeit zur Verfügung, und die erste, die S. Reparata als Patronin der Florentiner Kirche erwähnt, war ihm erst von dem Jahre 1128 bekannt. Wie wir nun schon oben gezeigt haben, reicht diese Veränderung bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts zurück. Supino, der zu dem Resultat, San Giovanni sei nach dem Jahre 1000 entstanden, auf stilkritischem Wege kommt, geht auf die historischen Momente nur ganz kurz ein[8]). Daß Papst Nikolaus II. die Weihe des Baptisteriums im Jahre 1059 vorgenommen habe, ist einem späteren Verzeichnis der in San Giovanni gefeierten Festtage entnommen und ist daher eine Legende, die jeder historischen Beweiskraft entbehrt[9]).

Über den Bau selbst und seine Vollendung haben sich keine historischen Nachrichten erhalten. Des öfteren schon wurde für die Beendigung des Baues das Jahr 1150 angegeben[10]). Das Datum ist der Chronik Giovanni Villanis entnommen, der für

---

[1]) Nardini: o. c. S. 80.

[2]) Davidsohn: Forsch. I. S. 40.

[3]) Im Arch. stor. It. N. S. X. S. 74.

[4]) Nardini: o. c. S. 78.

[5]) Vgl. Davidsohn: Forsch. I. S. 70.

[6]) H. Riegel: Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Dresden 1898. S. 47.

[7]) Richa: o. c. Bd. VI. S. 8.

[8]) Supino: o. c. S. 49. Die hier für die Wendung „intra florentinam civitatem" gebrauchte Urkunde ist vom Jahre 990 und nicht 909.

[9]) Vgl. Frey: Vasari. I. S. 576 f.

[10]) Burckhardt in Schnaase: Geschichte der Baukunst. IV. S. 23, und Schnaase: Geschichte der Baukunst. II. S. 58.

unsere Zeit als Quelle nicht in Betracht kommt. Doch sind seine historischen Angaben auch für die über hundert Jahre hinter ihm gelegene Zeit meist richtig, so daß wir uns über dieselben nicht hinwegsetzen dürfen. In demselben Jahre, schreibt er, sei dem Baptisterium die Laterne aufgesetzt worden[1]).

In der Zeit Villanis oder kurz vorher muß die Sage entstanden sein, daß San Giovanni ursprünglich ein Marstempel gewesen sei. Noch in der Chronica de origine civitatis, deren Entstehung in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts Hartwig nachgewiesen hat, wird die Gründung der Kirche mit der Kirche San Giovanni im Lateran in Beziehung gebracht[2]). Nach der Zerstörung durch Totila sei Florenz durch Römer nach dem Muster Roms wiedererbaut worden. „E siccome", fährt der unbekannte Chronist (Version des Libro Fiesolano) fort, „dall'una parte di Roma, è la chiesa di sancto Giovanni Laterano, così è la maggiore chiesa di Firenze, sancto Giovanni Battista, la quale fue ordinata e fatta per li maestri romani, al tempo ch'era consolo di Roma Margaranzo, dopo la morte di Cristo a . . . . anni, e fondata lo die di sancto Giovanni di giugno la chiesa di messere sancto Giovanni. E per maggior fortezza della terra si ordinarono i Romani che tutto intorno alla chiesa si fosse abitato e di nobili uomini di Roma. E poi durò la città di Firenze in istato ben CCCC anni." Wir wählen die italienische und vielleicht verderbteste der drei Versionen, weil sie die späteste ist und ganz kurz vor der Chronik Villanis anzusetzen sein wird, dem diese Fassung sicher nicht unbekannt war, da er sie bei der Beschreibung der Wiedererbauung von Florenz durch Karl den Großen verwendet. Der Vergleich mit Rom wird bei Villani[3]) ebenso durchgeführt, San Giovanni aber als schon bestehend genannt.

Die Sage von der Entstehung aus einem Marstempel hat also zur Zeit der Niederschrift jener Chronik noch nicht bestanden. Ob Giovanni Villani selbst, dem ja gelegentlich seines römischen Aufenthaltes (1300) die Ähnlichkeit zwischen San Giovanni und dem Pantheon aufgefallen sein kann, der Autor der Fabel ist, oder ob er sie aus einer zeitgenössischen oder kurz vorher entstandenen Quelle geschöpft hat, wird schwer zu ermitteln sein. Deutlich spricht aus ihr der Geist der neuen Zeit, der Zeit des Aufblühens der Stadt, die ihr wachsendes Ansehen festigen wollte, indem sie sich eine möglichst lange und ruhmvolle Vergangenheit zusicherte und diese bei der damals von neuem an Bedeutung wachsenden Antike anzuknüpfen suchte. Villani[4]) widmet dieser Erzählung ein eigenes Kapitel seines ersten Buches:

„Come si edificò in Firenze il tempio di Marte, oggi duomo di sancto Giovanni:

Dappoi che Cesare, e Pompeo, e Macrino, e Albino, e Marzio principi de'Ro-

---

[1]) Gio. Villani: l. I. c. 60.

[2]) Hartwig: o. c. S. 19 und S. 59f.: Offenbar die Basilika und nicht das Baptisterium gemeint.

[3]) Gio. Villani: l. III, c. 2.

[4]) Gio. Villani: l. I. c. 42.

mani edificatori della nova città di Firenze si tornarono a Roma compiuti i loro lavori, la città cominciò a crescere, e multiplicare di Romani e Fiesolani insieme, che rimasero alla abitazione di quella; e in poco tempo si fece buona città, secondo l'tempo d'allora, che gl'Imperadori, e' l senato di Roma l'avanzavano a loro podere, quasi come un' altra picciola Roma. I cittadini di quella, essendo in buono stato, ordinarono di fare nella detta città uno tempio meraviglioso a onore del loro Iddio Marte; ciò fu uno idolo. Questo fu fatto per la vittoria, che i Romani avevano avuta della città di Fiesole. E mandaro al senato di Roma, che mandasse loro i più sofficienti maestri, e più sottili, che fossero in Roma, e così fu fatto. E fecero venire marmi bianchi, e neri, e colonne di più parti di lungi per mare, e poi per Arno, e fecero condurre macigni, e pietre, e colonne di Fiesole, e fondaro, ed edificaro il detto tempio nel luogo, che si chiamava camarte anticamente, e dove i Fiesolani facevano per il passato loro mercato, e fecero molto bello e nobile e a otto faccie. E quello fatto con gran diligenza, il consecrarono a loro Iddio Marte, ch' era Iddio di Romani, e fecerlo figurare, e intagliare di marmo a cavallo, e puoserlo sopra una colonna di marmo in mezzo di quello tempio, e quello tennero con gran reverenza, ed adoraronlo per loro Iddio, mentre che durò il paganesimo in Firenze. E troviamo, che l'detto tempio fu cominciato al tempo, che regnava Ottaviano Augusto, che fu edificato in ascendente di si fatta constellazione, che non verrà meno quasi in eterno. E così si trova scritto e intagliato in certa parte nello spazio di detto tempio."

An anderer Stelle erzählt Villani[1]), wie der Tempel dem Christentum, und zwar dem heiligen Johannes, geweiht wurde. Als er noch Marstempel war, sei die Laterne noch nicht hinzugefügt gewesen: „Ma al tempo che detto duomo era tempio di Marte non vi era l'agiunta di capanuccio, et della mela disopra, anzi era aperto disopra al modo di sancta Maria ritonda di Roma, accio che illoro idolo Marte ch'era nel mezzo del tempio fosse scoperto del cielo, ma poi dopo la seconda riedificatione di Firenze nelli anni di Christo 1150, si fece fare il capannuccio levato in colonne, e la mela et la croce del oro disopra per li consoli dell' arte di calimara, i quali dal commune di Firenze hebbono in guardia la fabrica della detta opera di san Giovanni."

In dieser durchaus sagenhaft klingenden Erzählung Villanis stoßen wir auf das Datum für die Aufsetzung der Laterne, welches, wie wir schon oben bemerkten, wiederholt für den Termin der Beendigung des Baues angesehen wurde. Alles von Villani bisher über die Entstehung des Marstempels und seine Umwandlung zur christlichen Kirche Gesagte ist legendarisch, und auch die Erzählung von der Laterne wäre in das Gebiet der Fabel zu verweisen, wenn der Chronist sie nicht in einen Zusammenhang mit der Arte di Calimara, mit der Wollweberzunft, brächte.

Die Genossenschaft der „Konsuln der Kaufleute der Callemala" umfaßte bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts noch sämtliche Florentiner Großhändler. Von jeher

[1]) Gio. Villani: l. I. c. 60.

war ihr die Verwaltung wichtiger kirchlicher Institute übertragen. Die Kirchen, die bis dahin in Florenz erbaut wurden, standen zumeist unter ihrer Verwaltung. So war es bei den Kirchen S. Michael und Eusebius, bei S. Lorenzo, S. Piero maggiore, bei S. Miniato und auch bei San Giovanni der Fall[1]). Einen „Ardovinum operarium et rectorem opere et domus sancti Johannis Baptiste" können wir urkundlich vom Jahre 1193 bis zum Jahre 1217 verfolgen[2]). Daß die Opera S. Johannis unter der Verwaltung der „Consules mercatorum", wie sie sich auch nannten, stand, läßt sich zum erstenmal im Jahre 1193 urkundlich belegen. Es handelt sich hier um einen Schiedsspruch, dessen Befolgung „sub pena decem liberarum et Florentini episcopi et potestatis Florentini et consulum mercatantum pro tempore . . ." gestellt wird[3]). Somit ist es nicht nur möglich, daß der Neubau von S. Giovanni von Anbeginn aus städtischen Mitteln bestritten wurde, sondern auch sehr wahrscheinlich, daß er unter der Aufsicht der Konsuln der Wollweberzunft stand. Villani dürfte eine urkundliche Notiz vom Jahre 1150 vorgelegen haben, in welcher von der Erbauung des Baptisteriums die Rede war, etwa auf Anordnung der Konsuln der Wollweberzunft irgendein Bauauftrag gegeben wurde. Da er nun fest davon überzeugt war, daß der Bau, so wie er sich ihm präsentierte, ein dem Christentum geweihter Marstempel sei, hat ihn diese Nachricht zu jener gewagten Kombination verleitet. Gelegentlich seines Aufenthaltes in Rom im Jahre 1300 wird er das Pantheon besucht und das einzige im Zenit seiner Kuppel befindliche runde Fenster bewundert haben. Bekannt wird ihm gewesen sein, daß die Kirche „S. Maria ritonda", wie er sie nennt, ursprünglich ebenfalls ein heidnischer Tempel war. Auf diesem Wege wird er bei der sonst auffälligen Ähnlichkeit der beiden Gebäude zu der Vermutung gekommen sein, daß auch S. Giovanni anfangs oben geöffnet gewesen sei und die Laterne erst aufgestellt wurde, als mit der Verwandlung zur christlichen Kirche auch der heidnische Brauch, die Götterbilder unter freiem Himmel aufzustellen, außer Kraft getreten war.

Noch einmal bringt Giovanni Villani Baunachrichten, die das Baptisterium betreffen. Er schreibt zum Jahre 1293: „Nel detto anno 1293 s'apprese in Firenze un grandissimo fuoco nella contrada detta Torcicoda tra San Piero Maggiore e san Simeone, e arsonvi più di trenta case con gran danno, ma non vi morì persona. E nel detto tempo si fecero intorno a san Giovanni i pilastri de' gheroni del marmo neri e bianchi per l'arte di Calimala, che prima erano di macigni; e levaronsene tutti i monumenti, e sepolture, e archi di marmo, che erano d'intorno a san Giovanni, per più belleza della chiesa"[4]). Gherone heißt Keil. Villani meint demnach die keilförmigen

---

[1]) Davidsohn: Forsch. I. S. 76.

[2]) Urkunden von: 1193 (Nov. 3.), 1207 (Mai 29.), 1210 (Nov. 25.), 1217 (Nov.) des Florentiner Kapitelarch., publ. von Poggi in Rivista d'Arte. Firenze 1910. Bd. VII. S. 83ff. Frey (Vasari, I. S. 328) folgert unrichtig aus einer 50jähr. Zehentbestätigung in der Urk. von 1207, daß die Opera 1157 schon bestand, da diese Bestätigung formelhaft ist.

[3]) In der Urkunde von 1193 (Nov. 3.) s. o.

[4]) Gio. Villani: l. VIII. c. 3.

Pilaster, oder vielmehr die acht Kanten des oktogonalen Baues, die vorher nicht inkrustiert waren und nun mit dem Marmorstreifenwerk bedeckt wurden, dessen Auftreten in Florenz wir seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts verfolgen konnten und das für sämtliche Inkrustationen der gotischen Zeit charakteristisch ist. Ganz abgesehen von der Glaubwürdigkeit, die Villani für jene Zeit genießt, erkennen wir auch an den meisten anderen Protorenaissancefassaden die Vernachlässigung der Kanten; sowohl bei der Badia von Fiesole, wie auch an der Fassade von San Miniato und auch bei der Pieve von Empoli scheint es nicht anders gewesen zu sein, da sich dort im Untergeschoß an den Flanken Pilaster aus der Zeit der Restaurierung befinden, während man sonst nichts an dem Geschoß geändert hatte. Der Grund dazu ist in den künstlerischen Absichten jener Zeit zu suchen, da man ja immer bloß an Flächen dachte, die zu gliedern seien, nie an die Dreidimensionalität der Architektur, so daß man räumliche Kanten nicht berücksichtigte. Erst der Gotik haben diese vernachlässigten Kanten mißfallen, und daraus erklärt sich, daß man sie am Baptisterium zu jener Zeit auf die bekannte Weise verkleidete.

Vasari[1]) war die erwähnte Stelle Villanis nicht unbekannt. Er bringt sie mit Arnolfo in Zusammenhang, indem er ihm die Entfernung der Grabmäler um San Giovanni zuschreibt, und da ihm offenbar für seinen Architekten die bloße Verkleidung der Eckpfeiler als Werk zu gering schien, schrieb er ihm auch noch die gesamte Inkrustation der Außenseiten des Baptisteriums zu.

Endlich können wir jener Stelle Villanis noch entnehmen, daß sich bis zum Jahre 1293 um die Kirche eine Friedhofsanlage befand, und auch an anderem Ort sagt er, daß die „buona gente, che moriva, si seppelliva a San Giovanni“[2]). Die von Villani erwähnte Entfernung der Gräber ist außerdem durch ein Gesuch dazu vom Jahre 1296 gesichert[3]). Unter diesen Gräbern befanden sich auch die drei antiken Sarkophage, die lange Zeit hinter dem Kampanile an der Wand der Confraternità dei Landesi standen und sich heute im Palazzo Riccardi befinden, vielleicht auch die beiden Bischofsgräber, die heute im Innern des Baptisteriums sind. Das eine ist das Grabmal des Bischofs Rainer, das wir schon besprochen haben, das andere — ein antiker Sarkophag — die Grabstatt des Bischofs Giovanni da Velletri, gestorben im Jahre 1230. Zur selben Zeit wurden auch die Häuser, die die Kirche eng umschlossen, unter anderem das Hospital S. Reparatae im Jahre 1293[4]), zur Platzerweiterung angekauft, worin sich derselbe Zeitgeist äußert, wie in der Verkleidung der Eckpfeiler. Man wollte nicht mehr gezwungen sein, aus der Nähe den Schmuck der einzelnen Fassadenflächen allein betrachten zu müssen, sondern wollte eine dreidimensionale Wirkung des Gesamtwerkes genießen, zu deren Ermöglichung man die störenden Hindernisse aus dem Wege räumte.

---

[1]) Vasari, ed. Milanesi: I. S. 285.
[2]) Gio. Villani: l. I. c. 33.
[3]) Frey: Loggia. S. 57f.
[4]) Lami: Mon. S. 1026. Urk. 1293 ind. 6.

Der Platz, auf dem sich San Giovanni erhebt, war früher etwas tiefer gelegen, so daß man heute eine Stufe tief hinabsteigen muß, um beim Eintreten in die Kirche auf ihr inneres Niveau zu gelangen. Das ist schon den Historikern des 16. Jahrhunderts aufgefallen. Vasari[1]) erzählt in einer Anekdote in der Vita Leonardos, unter seinen Modellen und Zeichnungen habe sich ein Entwurf befunden, nach welchem er San Giovanni hätte heben können „e sottomettervi le scalee senza ruinarlo". Da San Giovanni für einen antiken Tempel gehalten wurde, glaubte man, er sei früher nach Art dieser von einer Stufenreihe umgeben gewesen, welche bei der Erhöhung des Platzes verschüttet worden sei. Schon in dem Rekonstruktionsversuch Borghinis[2]) ist eine abgetreppte Plattform eingezeichnet. Del Migliore[3]) schreibt, daß Carlo Strozzi in der Nähe der südlichen Tür der Kirche Grabungen vorgenommen habe, bei denen die Stufen gut zutage getreten seien. Richa[4]) berichtet von einer Grabung, die man im Jahre 1720 in der Nähe der Sakristei vorgenommen habe. Man ging vier Fuß tief, fand aber nur zwei Sarkophage. Aus einer Aufnahme, die Architekt Corinti[5]) bei seinen Grabungen im Jahre 1895 gemacht hat, kann man ersehen, daß sich am Fuße der Außenwände von San Giovanni bestimmt niemals Stufen befunden haben.

Durch die letztgenaenten Grabungen ist jedoch das alte Problem durch ein baugeschichtlich weit interessanteres ersetzt worden. Unter der Leitung des Architekten Corinti wurde beim Beginn der Arbeiten bei der Sakristeitür, in dem Winkel, den die Scarsella mit dem Kirchenmassiv gegen Norden einschließt, zunächst 27 cm unter dem heutigen Niveau der alte gepflasterte Boden des Platzes gefunden, etwas tiefer Grabstätten, die auf einem römischen Fußbodenpaviment aufruhten. Kurz darauf legte man die Grundmauer der Scarsella in jenem Winkel frei und konnte feststellen, daß der Unterbau des rechteckigen Gebäudeteiles ursprünglich einen halbkreisförmigen Grundriß hatte und ihm bei einem Umbau erst Ecken angefügt wurden[6]). Daraus ergibt sich, daß an Stelle der mit einem rechteckigen Grundriß versehenen Scarsella früher eine halbkreisförmige Apsis bestanden haben muß. Alles was man damals bei den Grabungen an der Außenseite fand, wird durch die jüngsten Grabungen im Innern der Tribuna, die Architekt Castellucci seit dem Februar 1913 vornimmt, vollauf bestätigt[7]). Nach Entfernung des barocken Altars von Girolamo Ticcati konnte man die alten Marmorinkrustationen der Seitenwände freilegen, die bisher nur zur Hälfte sichtbar waren. Man fand 2,39 m unter dem heutigen Boden die römischen Pavimente, die sich somit auch unter dem Baptisterium hinziehen; etwa 45 cm darüber

[1]) Vasari, ed. Milanesi. IV. S. 21.

[2]) Vinc. Borghini: Discorsi. Fiorenza 1584—85. Bd. I. S. 160 f.

[3]) Del Migliore: Firenze città nobilissima illustrata. Firenze 1684. S. 82.

[4]) Richa, Notizie: V. p. XV.

[5]) Abgeb. bei Supino o. c. Über die einzelnen Grabungsbefunde liegen genaue Berichte des Architekten Corinti an die Commissione storico artistica Communale vor.

[6]) Vgl. die oben erwähnte Abb. bei Supino.

[7]) Tarchiani: Le ultime scoperte nel battistero. Im Marzocco, Florenz 1913. XVIII. Heft 7. S. 3.

zeigten sich Reste von feinen und breiten Marmorplatten, die den Boden einer alten Krypta gebildet haben dürften, welche beim Umbau der Apsis verschüttet wurde. Diese Krypta war von einem breiten Bogen überspannt, auf dessen Zenit der romanische Altar aufruhte. Außerdem glaubt man auch Spuren einer Stiege gefunden zu haben, welche in die Krypta hinabführte. Viel wichtiger ist aber, daß es gelang, auch im Innern die Spuren der alten halbkreisförmigen Apsis wiederzufinden, und zwar ihre Ansätze an den beiden Seiten, auf denen die neuen geraden Seitenmauern falsch aufruhen, indem sie auf breiten Platten vorragen. Die Rückwand der neuen Tribuna ruht auf einer Mauer aus rohen Blöcken in schlechtem Verbande und durchschneidet den alten Halbkreis. Daß diese Mauer in so primitiver Art aufgeführt wurde, spricht nicht wenig dafür, daß wir es mit dem Umbau eines fertigstehenden Gebäudes zu tun haben, von dessen Stabilität man bereits überzeugt war. Bei unserer Untersuchung der Plastik konnten wir die beiden figurierten Kragsteine der Scarsella an das Ende des 12. Jahrhunderts versetzen. Außerdem hat sich uns eine urkundliche Nachricht, leider verderbt, bei Richa[1]) nach einem Exzerpt Carlo Strozzi's aus den Büchern der Wollweberzunft erhalten: „La Scarsella, o sia Tribuna si principiò nel 1202", so daß es leicht möglich ist, daß in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts, während, wie wir zeigen werden, der übrige Bau des Baptisteriums im wesentlichen sicher schon abgeschlossen war, die Tribuna umgebaut worden ist. Die Struktur der angrenzenden Teile des Kirchenmassivs spricht nicht dagegen, daß früher an der Stelle eine mit einer Halbkugel versehene halbkreisförmige Apsis bestanden habe. Warum soll man sich aber in jener Zeit, als das übrige Gebäude fast vollendet mit seinem Inkrustationsschmuck an Innen- und Außenseite dastand, entschlossen haben, die alte traditionell übernommene Form der Apsis, wie man sie auch sonst bei allen basilikalen Anlagen jener Zeit verwendete, umzubauen und ihr jene eckige, durchaus ungebräuchliche Gestalt zu geben? Der Grund beruht wiederum in dem Wesen der gleichzeitigen Kunst. Man war gewöhnt, an Außenarchitekturen geschmückte Flächen wahrzunehmen, und auch die Fronten des Baptisteriums waren zu der Zeit bereits mit Inkrustationen versehen. Da blieb dem Architekten der Kirche nun jene halbrunde Masse ungeschmückt, welche die Apsis damals war, und bildete ihm ein für die ornamentale Außendekoration unlösbares Problem. Bei einer basilikalen Anlage wäre ähnliches nie vorgekommen, weil man an sie von nur einer Schauseite herankam und die übrige Außenarchitektur nicht beachtete. Diese ist bei den toskanischen Bauten jener Zeit ja immer vernachlässigt und weist nie viel Schmuck oder Gliederung auf. Bei San Giovanni entschloß man sich, die Apsis in rechteckiger Form umzubauen, so daß sie von ebenen Flächen begrenzt wurde, deren Inkrustation weiter keine Schwierigkeiten bildete. Vielleicht hängt es mit diesem Umbau und seinen Umständen zusammen, daß man die neue Apsis mit dem Spottnamen Scarsella (Pilgertasche) bedachte, den sie heute noch trägt.

Die Florentiner hatten die Pisaner bei ihrem Feldzug gegen die Balearen unter-

---

[1]) Richa: Notizie V. p. XXXIIIf.

stützt und von ihnen nach Beendigung des Krieges im Jahre 1116 zwei Porphyrsäulen als Anteil an der Beute erhalten. Früh schon wurde diese Schenkung sagenhaft ausgelegt und mit den politischen Verhältnissen der beiden Städte untereinander in Zusammenhang gebracht[1]). Kugler bringt nun diese Schenkung baugeschichtlich mit San Giovanni in Beziehung und meint, daß ein solches Geschenk unter solchen Umständen kaum anders Sinn und Bedeutung habe, „als wenn es zur Förderung eines der städtischen Gemeinde wichtigen Bauunternehmens bestimmt war"[2]). Er meint ferner, daß damit „die Epoche des Baues selbst oder seines Beginnes bezeichnet" sei. „Sinn und Bedeutung", wie Kugler sich ausdrückt, haben die Säulen als Beutestücke gehabt. Als solche wurden sie auf dem Platz von San Giovanni aufgestellt, und zwar freistehend ohne Zusammenhang mit dem Baptisterium, wie sie uns noch ein Kassonebild im Museo Nazionale[3]) aus dem 15. Jahrhundert mit den herabhängenden Ketten zeigt, die wahrscheinlich zu ihrem Transport verwendet worden waren. Später stürzten sie infolge eines Unwetters ein und zerbarsten. Seit der Zeit erst stehen sie restauriert an den beiden Seiten der Ostfront des Baptisteriums.

Damit sind alle historischen Daten, die mit der Entstehungsgeschichte von San Giovanni in Zusammenhang stehen, und die meisten, die fälschlich mit ihr in Zusammenhang gebracht wurden, erschöpft, und wir können zusammenfassend sagen, daß wir von historischer Seite weder für den Baubeginn, noch für seinen Verlauf oder seine Vollendung einen sicheren Beleg beibringen können, womit gleichzeitig alle die widerlegt sind, die aus rein historischen Erwägungen eine Datierung des Monumentes vorgenommen haben. Wie wir schon einleitenderweise bemerkt haben, ist der Translationsbericht von 1205 — abgesehen von dem unsicheren Spoglio Strozzi von 1202 — der einzige Terminus für die Vollendung des Baptisteriums mit seiner Marmorbekleidung, wie es sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat, da spätere Zeiten niemals wesentliche Veränderungen an dem Bau und seinem architektonischen Schmuck vorgenommen haben.

Die baugeschichtlichen Urkunden seit dem 13. Jahrhundert sind von Frey[4]), Davidsohn[5]), Befani[6]) und Castellucci[7]) im Regest zusammengestellt. Es handelt sich meist um geringe Restaurierungsarbeiten, bei denen man die alten Formen achtete und auch im Falle des nötigen Ersatzes eines Baugliedes durch ein neues dieses möglichst getreu nach dem alten anfertigte. Besonders hervorzuheben sind die Mosaikarbeiten; das der Scarsella wurde im Jahre 1225 von dem Franziskaner Jacobus begonnen, wie

---

[1]) Vgl. Davidsohn: Gesch. I. S. 376 ff. und Forsch. I. S. 82.
[2]) Kugler: Geschichte der Baukunst. II. S. 58.
[3]) Im Salone Donatelliano.
[4]) Frey: Vasari. I. S. 328 ff.
[5]) Davidsohn: Forsch. IV. S. 461 ff.
[6]) Befani: Memorie istor. dell'antichissima basilica di San Gio. Bat. Firenze 1884. S. 23.
[7]) Castellucci: La decorazione esterna del tempio di San Gio., in Arte e Storia, VII. 1888. S. 120 f.

sich aus der Inschrift ergibt[1]), die der Kuppel wurden seit dem Jahre 1271 ausgeführt. Das ganze 15. Jahrhundert lang dauern die Restaurierungsarbeiten des Daches, das zuerst seit 1430 mit Blei, dann seit 1455 mit Marmorplatten gedeckt wurde. Im Jahre 1515 wurden Ketten um den Bau gelegt, da er infolge durch Erdbeben eingetretener Sprünge zu bersten drohte. Am Ende des 15. Jahrhunderts wurden die Kuppelmosaiken ganz restauriert, wiederum seit dem Jahre 1782, in welcher Zeit auch die Kapitelle der Säulen und Pilaster neu vergoldet wurden, nachdem man sie, soweit sie schadhaft waren, mit Stuck verputzt hatte. Ferner ist noch der durchgreifenden Restaurierungsarbeiten zu gedenken, denen in den letzten Jahrzehnten die Mosaiken der Kuppel, die Kuppel selbst, ihr Dach und nun auch die Pavimente des Fußbodens unterzogen wurden. Endlich werden zurzeit auch am Kirchenmobilar Veränderungen vorgenommen, indem der barocke Hochaltar entfernt wird und man bemüht ist, den romanischen Altar, den alten Chor mit seinen Schranken und den alten Taufbrunnen mit seinem Zubehör aus den erhaltenen Fragmenten nach Rekonstruktionen des Architekten Castellucci wiederherzustellen.

Das Florentiner Baptisterium wurde zu wiederholten Malen architektonisch aufgenommen. Zwei Cinquecentozeichnungen, von denen die eine von Giuliano da Sangallo[2]) ist, die andere Buontalenti[3]) zugeschrieben wird, geben zuerst den Grundriß des Gebäudes wieder. Sie sind wegen der Einzeichnung des alten Kirchenmobilars wichtig, welches ja später gänzlich entfernt wurde, so daß sich Rekonstruktionen desselben an sie zu halten haben. Die nächste Aufnahme wurde durch den Florentiner Architekten Nelli[4]) gemacht, der auch einer der ersten war, die den antiken Ursprung des Bauwerkes bestritten. Seine Maße sind nur im allgemeinen richtig, im Detail unzuverlässig. Eine weitere, bereits um vieles genauere Aufnahme rührt von Isabelle[5]) her. Die an sich sehr genauen Aufnahmen Hübsch's[6]) leiden darunter, daß er sie mit Absicht an vielen Stellen rekonstruierend veränderte, um den Ursprung der Kirche in frühchristliche Zeiten versetzen zu können. Endlich haben wir eine Grundrißaufnahme vorgenommen, die nicht von der Messung einer Oktogonseite ausgeht, sondern die Maße sämtlicher Seiten verwendet. Aus den Schwankungen dieser Maße hat sich, wie wir zeigen werden, neues Beweismaterial für die konstruktive Einheitlichkeit des Baues ergeben (Abb. 35).

Die architektonische Konstruktion und auch der dekorative Schmuck des Baptisteriums ist in den Arbeiten, die sich mit seiner Geschichte beschäftigen, schon zu

---

[1]) Davidsohn: Das älteste Werk der Franziskanerkunst, im Repertorium Bd. XXII. S. 315 f.

[2]) Il libro di Giuliano da Sangallo, Cod. Barb. lat. 4424 f., 33b f, 34a, ed. Huelsen, Leipzig 1910.

[3]) Zeichnung in den Uffizien, s. o. S. 17, sub nota 1.

[4]) Descrizioni e Studj dell' insigne fabrica di S. Maria del Fiore da Sans. Sgrilli. Firenze 1733. Fig. XVII.

[5]) Isabelle, Les édifices circulaires et les Dômes. Paris 1855.

[6]) Hübsch: Die altchristlichen Kirchen. Carlsruhe 1862. Pl. XVIII. XIX.

wiederholten Malen und so genau beschrieben worden, daß es überflüssig wäre, es hier nochmals zu versuchen. Doch auch wir möchten an dieser Stelle kurz darauf hinweisen, daß sein statisches System durchaus einheitlich ist. Es besteht einerseits aus den acht Eckpfeilern, andererseits aus den sie verbindenden Wänden. Bei den Wänden zerfällt es wieder in zwei Teile; einen inneren, der in der unteren Ordnung durch die zwei großen Säulen mit ihrem Gebälke, in der oberen durch diesen entsprechende Pfeiler, und einen äußeren, der durch die acht Außenmauern gebildet wird. Beide Teile werden in der unteren Ordnung durch flache Bogen, in der oberen durch starke Überwölbungen verbunden. Eine Ausnahme bildet nur die Tribunaseite. Der innere Teil übernimmt den Druck der Kuppel, welche die Form eines achtseitigen, spitzbogigen Klostergewölbes hat, der äußere ihren Seitenschub mit Hilfe von sechzehn Zungen, deren zwei auf jeder Seite den Säulen des Untergeschosses und den beiden Pfeilern der Empore entsprechen und die untereinander und mit den Eckpfeilern durch steigende Tonnengewölbe verbunden sind. Auf diesen Tonnengewölben ruht das flach abfallende Marmordach, das ebenfalls mit seiner Last dem Seitenschub der Kuppel entgegenarbeitet. Diese Einheitlichkeit der Konstruktion, welche im Keim bereits die doppelschalige Florentiner Domkuppel vorbildet, ist schon wiederholt und besonders von Nardini und Durm[1]) betont worden.

Die drei Tore, die in das Innere des Baptisteriums führen, sind an der Nord-, Ost- und Südseite angebracht. Daß diese Eingänge erst geschaffen wurden, als man das ursprüngliche Portal an der Westseite durch die Tribuna ersetzte, ist ebenso unrichtig wie letztere Behauptung, die ohne weitere Begründung zum erstenmal bei Borghini[2]) im Vergleich mit dem Pantheon aufkommt und in einem kausalen Zusammenhang mit den tatsächlichen Umbauten der Tribuna am Beginn des 13. Jahrhunderts stehen dürfte. Daß es, wie Davidsohn meint, an der Westseite früh schon eine Vorhalle gegeben habe, haben wir schon oben als höchst unwahrscheinlich dargelegt[3]). Derselbe Forscher nimmt nun an, daß bei jenen Umbauten der Tribuna das Atrium an die Ostseite verlegt worden sei und bis zur Schmückung mit Ghiberti's Paradiesestür da bestanden habe. Er begründet das mit der urkundlichen Erwähnung einer Predigt[4]), die „in platea seu atrio beati Johannis baptise necnon beate Reparate de Florentia" gehalten wurde. Die Widerlegung ergibt sich aus der Urkunde selbst, da diese Predigt wohl nur an einem Orte gehalten wurde, und daher, daß „in platea seu atrio" zwei Bezeichnungen für einen und denselben Ort sind, für den Platz um San Giovanni, der damals eng war und einem offenen Hofe glich. Ebenso unrichtig ist die Meinung, daß die beiden Seitentore im Norden und Süden erst zur Zeit Andrea Pisano's eingebaut worden sind. Sie stützt sich auf eine Bemerkung Boccaccio's, in der er von der Tür zu San Giovanni im Singular spricht[5]). Da aber sowohl die inneren

[1]) Durm: Die Domkuppel von Florenz, in der Zeitschrift für Bauwesen, 1887, S. 371.
[2]) Borghini: o. c. vgl. Tafel. Bd. I. S. 163.
[3]) s. o. S. 59.
[4]) 1311, Mai, 1. Davidsohn: Forsch. IV. S. 461. Vgl. Frey: Vasari. I. S. 579.
[5]) Boccaccio: Decameron, Gior. VI. Nov. 9.

Säulenstellungen, als auch die äußeren Pfeiler an den den Portalen entsprechenden Stellen größere Zwischenräume aufweisen, um den Toren den nötigen Platz zu bieten, und die beiden Bauteile, wie wir oben ausgeführt haben, dem Kern des Baues angehören und unverrückbar sind, weil die Kuppel auf ihnen ruht, ist es erwie n, daß alle drei Portale in ihrer heutigen Dimensionierung in den ursprünglichen Grundriß bereits aufgenommen waren.

Im Kern der die Tribunawand einschließenden Pfeiler setzen in der Höhe der ersten Ordnung Stiegen ein. Diese führen bis zum obersten Geschoß und laufen im Innern der der Tribuna zugewandten Seite des Baues in einer Tangente des großen, die Tribuna überwölbenden Bogens. Über den Zenit des Bogens vereinigen sich die Arme,die Stiege biegt rechtwinklig um und öffnet sich in den obersten Umgang. Schon die Anlage dieser Treppe beweist es, wie Nardini[1]) bereits dargelegt hat, daß der Bogen der Tribuna in den ursprünglichen Konstruktionsplan der Kirche inbegriffen war und nicht erst später ausgebrochen wurde.

Aus einer genauen Vermessung der einzelnen Seiten des Oktogons von San Giovanni ergibt sich, daß sie in ihrer Längenausdehnung schwanken, und zwar ist die der Tribuna am längsten, ihr folgen die drei Seiten der Portale, dann die beiden dem Mittelportal zugekehrten und zuletzt als die kürzesten die an die Tribuna anstoßenden[2]). Dies beweist, daß nicht nur die drei Portale, sondern auch die Tribuna im ursprünglichen Grundriß vorgesehen waren. Für den Bogen der Tribuna läßt sich der Beweis, daß er bei der Kuppelkonstruktion schon vorhanden war, auch daraus erbringen, daß die Gewölbesporen des der Tribuna zugekehrten Feldes dieses nicht, wie es in den sieben anderen Fällen geschieht, in Dreiecke mit gleich langen Basen teilen, sondern daß die mittlere Basis hier breiter als die beiden seitlichen ist. Diese Anordnung hat offenbar den Zweck, die mittleren Partien des Tribunabogens nicht übermäßig zu belasten und die Last der Kuppelkonstruktion auf direkterem Wege den sie an dieser Seite allein tragenden Eckpfeilern zuzuführen.

Die Struktur des konstruktiven Kernes, seine statischen Verhältnisse und auch die an letzter Stelle angeführten Momente beweisen zur Genüge, daß wir es beim Florentiner Baptisterium mit einem durchaus einheitlichen Bau zu tun haben, mit einer Anlage, der eine einzige geniale Konstruktion zugrunde liegt, nach der alle statischen Verhältnisse des Gebäudes geregelt und seine Teile durchgeführt sind.

Wenn wir seine Entstehungszeit erfahren wollen, genügt es daher, ein skulpiertes und zugleich in das statische System unentbehrlich einbezogenes Detail herauszugreifen und mit dem von uns stilkritisch bereits untersuchten Material zu vergleichen. Ebenso wie in San Miniato bieten uns auch hier die Kapitelle (Abb. 36) der unteren Ordnung des Innern die beste Gelegenheit hierzu. Sie müssen in der ersten Bauphase bereits vorhanden gewesen sein. Die Untersuchung wird in San Giovanni

---

[1]) Nardini: o. c. S. 87f.
[2]) Vgl. Grundriß Abb. 35.

dadurch wesentlich erschwert, daß diese Kapitelle an hochgelegenen und schlecht beleuchteten Stellen angebracht sind, und vor allem dadurch, daß sie nicht nur sehr stark restauriert, sondern auch mit Stuck verkleidet sind und häufig vergoldet wurden. Antik ist keines von ihnen. Es genügt ein Vergleich mit den romanischen Kapitellen des Langhauses von San Miniato und mit denen von SS. Apostoli, um festzustellen, daß die des Baptisteriums eine Zwischenstufe in stilistischer Hinsicht bilden. In ihren Gesamtformen kommen sie denen von SS. Apostoli näher; wir finden bei einigen von ihnen die beiden typischen Knöpfe am Kapitellkorb bereits vor; bei allen ist die ausgeschweifte Eckvolute mit jener Rinne versehen, die wir auch am Kapitell der Kanzel von San Miniato beobachten konnten. Doch stehen sie stilistisch in mancher Beziehung noch vor denen von SS. Apostoli; die Blätter liegen mehr an den Kapitellkorb an und sind nicht so stark umgebogen und im Detail noch von gebundenerer Form. Wenn in einzelnen Fällen die Rosette der Deckplatte ganz in der bewegt malerischen, antiken Weise aufgelöst ist, geht das auf spätere Restaurierung zurück, da besonders dieses Detail leicht abbricht und oft erneuert wurde. Dafür finden wir, ganz wie bei den andern romanischen Kapitellen in San Miniato und in SS. Apostoli, jenes dreilappige Kreuz zwischen den Volutenblättern am Kapitellgrund, das uns dort als geometrisierende Umbildung der antiken Blütenform aufgefallen ist, das nämliche ängstliche Anschmiegen der Blätter an den Korb, die unorganisch wirkende Parallelführung der Blattrillen, dasselbe Flachdrücken der Düten, aus denen am antiken Vorbild die obersten Blätter entspringen.

Da die Kapitelle stilistisch zwischen denen von San Miniato und SS. Apostoli vermitteln, sind sie bald nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden. Daraus ergibt sich weiter, daß in dieser Zeit der Bau der Kirche eben begonnen war und wir es in San Giovanni mit einer romanischen Konzeption zu tun haben, deren Pläne um das Jahr 1150 entstanden sind.

Wer war der Meister eines so vollendeten Werkes, das zu jener Zeit in rein technischer Hinsicht mit seiner in sich geschlossenen, großartig durchdachten Konstruktion, mit seiner mächtigen, auf einem Strebesystem von zwei Schalen ruhenden Kuppel ganz einzig dasteht? Es war sicher ein Florentiner, wenigstens war er in Florenz geschult, da er sich in seinen künstlerischen Absichten vollständig in den Bahnen jener Florentiner Kunst bewegt, die wir im Vorigen untersucht haben. Nicht nur in dem dekorativen Schmuck, von dem man einwenden könnte, er sei akzessorisch, auch in der Anordnung statisch wichtiger Bauteile, wie man das im Innern der Kirche verfolgen kann, gehört der Künstler der Florentiner Protorenaissance an.

Doch bleibt eine andere Frage. Wo hat der Architekt des Florentiner Baptisteriums sich die großen technischen Kenntnisse angeeignet, da sich ihm in Florenz, wo man in jenen Zeiten in der Hinsicht nur Geringes leistete, kaum dazu Gelegenheit bot? Es entstanden zu jener Zeit in Italien eine Reihe von Baptesimalbauten, in denen man sich mit Kuppellösungen von ähnlichen Dimensionen auseinanderzusetzen hatte. Das Baptisterium von Parma war im Jahre 1196 bereits vollendet, das von Pisa

war im Jahre 1153 begonnen worden. Bei diesen nach San Giovanni bedeutendsten Kuppelbauten des romanischen Stiles in Italien sind jedoch die Kuppellösungen anders, in jedem Falle verschieden durchgeführt. Die ähnlichste Kuppel hat das Baptisterium von Cremona. Da sein Bau erst 1167 begonnen wurde, wird ihm das Florentiner Baptisterium als Vorbild gedient haben. Nirgends in Italien findet sich eine ähnliche Kuppellösung, die das Muster für San Giovanni hätte bilden können. Wenn wir jedoch weitergreifen und auch Langhausbauten in den Vergleich einbeziehen, können wir feststellen, daß man sich schon früher, und zwar in der Lombardei, mit ähnlichen Verstrebungsproblemen zu beschäftigen begonnen hatte. Hier finden wir bei basilikalen Anlagen, wie in San Michele in Pavia[1]) und besonders im Dome zu Parma[2]), ganz verwandte Verstrebungen, die ebenfalls als Keime des gotischen Strebesystems angesehen werden müssen. Über den Emporen, die bei unserer Kuppelkonstruktion dem obersten Umgang entsprechen, sind in jenen beiden Kirchen gegen das Mittelschiff hin ansteigende Gewölbe angebracht, die einen Teil des seitlichen Schubes der großen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes aufnehmen und auf die stärker angelegten Außenmauern übertragen. Diese Konstruktion entspricht den steigenden Kappen des Florentiner Baptisteriums; das allerdings nur in den ersten Keimen enthaltend, was in Florenz ausgebildet und für den Zentralbau umgestaltet wurde. Doch kann man an diesen rein technischen Problemen die Stilentwicklung nicht verfolgen, da sie vom Stil selbst nur indirekt abhängig sind und sich stilkritisch nur dann indirekt festlegen lassen, wenn sie zugleich eine bestimmte künstlerische Funktion ausüben; und das ist beim Florentiner Baptisterium nicht der Fall, da seine Kuppelkonstruktion, vollständig verkleidet, dem betrachtenden Auge nicht sichtbar wird.

Wenden wir uns daher seinen wirksamen künstlerischen Qualitäten, zunächst seinem Innenraume, zu. Zu ungezählten Malen schon ist die starke Verwendung der antiken Formensprache an allen seinen Bauteilen hervorgehoben worden, und tatsächlich tritt diese an keinem der Protorenaissancebauten so stark hervor, nirgends sind so viele verschiedene Formen der Antike möglichst getreu nachgebildet worden, nie hat man ihre Funktionen mit besserem Verständnis erkannt, an keinem der anderen Werke sind so große antike Formenkomplexe ganz übernommen worden, wie hier. Und doch können wir, was das der Antike entgegengebrachte Verständnis anlangt, und die Art, wie ihre Sprache übersetzt worden ist, auch hier genau dieselben Beobachtungen machen, die wir bereits an San Miniato und allen von uns hier behandelten Kunstwerken zu machen Gelegenheit hatten.

Villani[3]) war der erste, der San Giovanni in ein künstlerisches Abhängigkeitsverhältnis mit dem römischen Pantheon gebracht hat. Dieses Anhaltspunktes bedienten sich dann eine Reihe von Historikern des 16. und 17. Jahrhunderts und führten den Gedanken weiter aus. Tatsächlich läßt es sich nicht leugnen, daß eine weit-

[1]) Begonnen um 1089.
[2]) 1074 als fast vollendet erwähnt.
[3]) Gio. Villani: l. I. c. 60.

gehende Verwandtschaft zwischen beiden Werken vorhanden ist. Schon im Grundriß der beiden Gebäude spricht sie sich aus. In beiden Fällen ist nämlich der innere Umfang durch abwechselnde Stellungen von je zwei vor einer Nische stehenden Säulen und dazwischenliegenden Mauervorsprüngen, die von Pilastern bekleidet sind, gleichmäßig eingeteilt. Abgeschlossen wird die erste Ordnung in beiden Fällen durch einen Architrav, der horizontal die ganze Ordnung durchläuft und nur an der dem Haupteingange gegenüberliegenden Apsis unterbrochen wird. Diese schließt auch hier nach oben hin mit einem Rundbogen ab. Ein Vergleich der zweiten Ordnung ist nicht möglich, weil diese beim Pantheon nicht im alten Zustand erhalten ist. Interessant ist beim Baptisterium der Versuch, die Kassettendecke des Pantheons wenigstens in einer Reihe von Kassetten anzudeuten. Für uns am wichtigsten ist jedoch, wie der romanische Künstler sich in alledem zurechtgefunden hat, was er zu entlehnen imstande war und wie er sich damit auseinandersetzte. Schon im Grundriß finden wir einen merklichen Unterschied. San Giovanni ist achteckig, das Pantheon rund. Mit der Innenfläche eines zylindrisch runden Raumes hätte der Florentiner Künstler nichts anzufangen gewußt. Er brauchte Flächen um sich, die er als künstlerische Einheiten gliedern konnte, und änderte den Grundriß des Pantheons in einen achteckigen um, wodurch er im Innern acht flache Wände bekam. Solche Ebenen benötigte er, wenn er die Ausschmückung seinem Kunstemlfinden entsprechend durchführen wollte. Unverständlich mußte ihm die großartige, durch die Kassettenteilung verstärkte Wirkung der kreisrunden Kuppel des Pantheons bleiben. Er übernahm daher nur eine Reihe von Kassetten, die er über jenen acht Flächen, nur wenig vorn übergeneigt, anbrachte, so daß sie von unten gesehen, scheinbar in ein und dieselbe Ebene mit ihnen fielen. Die innere Kuppelwand selbst wurde zum Anbringen von Mosaikgemälden bestimmt, sollte also durch eine illusionistische Wirkung architektonisch unwirksam gemacht werden. Die räumlichen Kanten zwischen den acht Wandflächen vernachlässigte der Künstler, wie wir das schon wiederholt an den gleichzeitigen Fassaden beobachten konnten[1]). An jenen Kanten tritt noch heute, wenigstens in der unteren Ordnung, an für unsere Begriffe exponierter Stelle der unverkleidete Quaderstein zutage. Auch die Anordnung der später umgebauten, ursprünglich halbrunden Apsis scheint der Künstler dem Pantheon oder einem ganz ähnlichen antiken Gebäude entnommen zu haben und sich erst nachträglich von ihrer Unbrauchbarkeit für seine künstlerischen Intentionen überzeugt zu haben. Problematisch ist die Lösung der Emporen des Baptisteriums, die jedoch einerseits aus rein statischen Gründen und anderseits wegen der Lichtzufuhr unumgänglich nötig waren. Den Raum der Emporen selbst berücksichtigte er künstlerisch gar nicht; er blieb ungeschmückt und nur ihre Außenflächen wurden inkrustiert, wie wir auch

---

[1]) s. o. S. 66 f.

an den ionischen Kämpferkapitellen der Biforen das Ornament nach rückwärts nicht weitergeführt finden.

Dasselbe, was wir von dem alten Altar in San Giovanni oben bereits ausgeführt haben, der ja zur selben Zeit in derselben Werkstatt entstanden sein muß, können wir auch über den Stil des gesamten architektonischen Details und der Inkrustationen wiederholen. In allem zeigt es sich, daß das Baptisterium der Höhepunkt in der tektonisch korrekten Rezeption antiker Motive innerhalb der Florentiner Protorenaissance ist. Die Art, wie das antike Gebälk bis in das letzte Detail getreu kopiert wurde, die Weise, wie die Pilaster mit ihren Kanneluren und deren Schutzfüllungen nachgeahmt wurden, findet sich an keinem der bisher von uns besprochenen Werke in einer derartigen Vollendung.

Was die Inkrustationen des Baptisteriums anlangt, gehört sein Architekt noch der alten Schule an. Während er schon in allen plastischen Details ein großes Verständnis für Reliefwirkung an den Tag legt, bleibt er bei den Inkrustationen doch noch in der Fläche, begnügt sich damit, seine geometrischen Muster und Bänder immer in kontinuierlicher Ebene zu belassen, ohne sie durch plastisches Rahmenwerk, Wülste oder Stege zu vertiefen oder zu gliedern. Das Detail der zweiten Ordnung innen weist in mancher Hinsicht einen Fortschritt auf. Die Pilasterkapitelle sind plastischer gerundet, und ihre Blätter weisen bereits denselben zierlichen Schwung auf, den wir an den Pilasterkapitellen von San Miniato, und zwar an der zweiten Ordnung der Fassade und an den Flanken der Apsis dieser Kirche gefunden haben. Ein ähnlicher Fortschritt drückt sich auch in der geschwungeneren Linienführung der Inkrustationen daselbst aus. An einer Stelle merken wir sogar den schüchternen Versuch, durch einen plastischen Wulst die Ebene des Rahmenwerkes zu durchbrechen[1]), so daß wir annehmen müssen, daß die Inkrustationen im Innern von San Giovanni gegen Ende des 12. Jahrhunderts vollendet wurden. Das spricht jedoch nicht gegen die frühere Vollendung des ganzen Baumassivs, da den stilistisch beurteilbaren Partien der oberen Ordnung kein statischer Wert zukommt. Endlich wäre hier noch der Innenraum der am Beginn des 13. Jahrhunderts umgebauten Tribuna zu erwähnen. Die Kapitelle, die ihr Gewölbe stützen, entsprechen allerdings den im Erdgeschoß innen von San Giovanni verwendeten stilistisch so sehr, daß man annehmen muß, man hätte sie den alten nachgebildet, um die Einheitlichkeit zu wahren. Anderseits stehen ihre vier Säulen mit ihren Basen auf Kuben (Abb. 37), welche nicht mehr in der von uns als der älteren festgestellten Manier flach, sondern bereits mit Stegen und Rosetten geschmückt und inkrustiert sind. In diesem Fortschritt tritt die spätere Entstehung dieses Teiles zutage. Es lag in diesem Detail ein Fall vor, wo man sich nach keinem alten Muster im übrigen Bau zu richten hatte, da es hier keine derartigen Sockel gibt.

---

[1]) s. o. S. 4 sub nota 1. Behne (o. c. S. 100) scheint uns zu weit zu gehen, wenn er wegen so geringer Unterschiede dieses Geschoß wiederum in zeitlich verschiedene Teile zerlegt.

Die übrige Inkrustation der Tribuna ist flach und schließt sich der des zweiten Geschosses des Innenraumes an.

Denselben Stil, wie die bisher betrachteten Teile, weisen auch die Inkrustationen der Außenseite des Baptisteriums auf. Wie wir schon oben ausgeführt haben, lag es dem Künstler durchaus nicht an der künstlerischen Gesamtwirkung des Außenbaues, sondern es handelte sich ihm um die Dekoration von sieben einzelnen Frontflächen, die er nach einem einheitlichen Schema durchführte. Auch hier ist das antike Element ausschlaggebend. Pfeiler und achtseitige Säulen tragen die hier in zwei Ordnungen übereinander laufenden Blendarkaden, über denen sich ein Sims hinzieht, der einem antiken Gebälke genau nachgebildet ist. Auch an den Außenseiten sind keine figuralen Inkrustationen verwendet; die inkrustierten Rahmen und Streifen dienen dazu, den freibleibenden Grund harmonisch zu zerteilen und zu gliedern. Wie sich aus dem Stil der in den beiden unteren Ordnungen verwendeten Kapitelle ergibt, die stilistisch denen von SS. Apostoli vollständig entsprechen, ist die Inkrustation dieser beiden Geschosse bald nach dem Baubeginn angefangen und noch in dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts beendet worden. Charakteristisch für das tiefe Verständnis der antiken Formensprache sind die Verkröpfungen, die man mit dem architravartigen Sims der ersten Ordnung vorgenommen hat, ebenso die Anlage der Fenster, die hier nicht so überladen mit den verschiedensten Rahmen und Simsen sind, wie die bereits einer späteren Zeit angehörenden von San Miniato und Empoli.

An der obersten Ordnung, die gerade durch ihre Einfachheit so wirksam ist, kann man einige stilistische Fortschritte bemerken, die sich besonders in der Bildung der Kapitelle und in dem Ornament der Inkrustation des obersten Gesimses aussprechen. Ganz so wie bei den Inkrustationen der Apsis von San Miniato sind die antiken Formen der Pilasterkapitelle hier bereits frei behandelt und bis zu einem gewissen Grade vom Tektonischen zum Ornamentalen umgebildet, was uns zwingt, sie mit denen der Apsis von San Miniato an das Ende des Jahrhunderts zu versetzen. Ebenso entsprechen die in Kreise eingeschriebenen Inkrustationen am Architrav denen der Apsis von San Miniato, so daß wir annehmen können, daß die Außeninkrustationen von San Giovanni im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts fertiggestellt wurden oder doch sicher am Ende des Jahrhunderts beendet waren. Trotzdem ist hier in der Gesamtkomposition dieses Geschosses der Sinn für die Funktion der antiken Motive noch in einer Weise gewahrt, wie das in San Miniato in der gleichzeitig entstandenen zweiten Ordnung der Fassade nicht mehr zutrifft. Man vergleiche den entsprechenden Rahmen von San Miniato, der hier unorganisch aus einem Pilasterkapitell hervorwächst, während er in San Giovanni, wenigstens als solcher tektonisch richtig verstanden, die Pilasterstellung vollständig umfaßt. Diese noch strenger tektonische Komposition des obersten Geschosses des Baptisteriums wird wahrscheinlich ihren Grund in einem einheitlichen Plan haben, der der Gesamtanlage zugrunde lag und an den man sich auch bis zu ihrer vollständigen Durchführung hielt.

Auch die Inkrustation der Tribuna, sicher erst im beginnenden 13. Jahrhundert durchgeführt, hält sich an diese Einheitlichkeit der Anlage und schließt sich ihr im Stile an, wenn sie sie auch mißzuverstehen beginnt, wie sich etwa an dem Versuche zeigt, die Bogenlünetten vom unteren Feld der Blendarkaden plastisch durch einen Sims zu trennen, der zwar mit antiken Motiven, jedoch durchaus nicht mehr in der Anordnung des antiken Gebälkes profiliert ist. Ebenso bezeichnet das feine Flechtmuster im Architrav des Simses der Tribuna bereits eine weitere Stilstufe.

Endlich sei noch die der Kuppel aufgesetzte Laterne erwähnt, die zwar in gotischen Formen gehalten ist, an denen man aber trotzdem das deutliche Bestreben erkennt, den Stil des ganzen Gebäudes zu wahren (Abb. 38). Besonders im Kapitell ist der alte Typus vollständig erhalten, wenn es auch im Detail ganz anders gebildet ist. Ob es sich in diesem Aufbau um den Ersatz einer alten Kuppellaterne in getreuer Nachahmung oder um eine freie Neukonstruktion handelt, ist allerdings nicht festzustellen.

Abschließend können wir zusammenfassen, daß das Florentiner Baptisterium von einem Architekten entworfen wurde, der sich künstlerisch völlig in der Schule der Florentiner Protorenaissance herangebildet hatte. Der Bau wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ausgeführt und, abgesehen von dem Umbau der Tribuna am Beginn des 13. Jahrhunderts, in der Zeit auch vollendet, ohne später je wesentlichen Veränderungen unterlegen zu sein. Es ist nach einem einheitlichen Plan und ohne Rücksichtnahme auf früher etwa an derselben Stelle bestandene Reste älterer Gebäude errichtet worden.

Nachwort.

Die Drucklegung der vorliegenden Arbeit war im Sommer 1914 bereits nahezu vollendet. Von den seit diesem Zeitpunkte erschienenen Publikationen, die sich mit dem hier behandelten Material beschäftigen, sei besonders der Aufsatz von Mario Salmi, Arte romanica Fiorentina (L'Arte XVII. 1914, 265ff. und 369ff.) erwähnt, da er einige Ergänzungen zu der Reihe der von uns in den beiden ersten Kapiteln behandelten Denkmäler bietet. Eine solche Ergänzung bildet vor allem die Kanzel in San Giovanni Maggiore im Mugello (Salmi, Fig. 2), auf die kurz vor Salmi bereits Walter Biehl in einem im kunsthistorischen Institut in Florenz gehaltenen Vortrag (Vgl. Kunstchronik N. F. XXIV. 420f.) aufmerksam gemacht hatte. Das freie Lineament der dunkel in die weißen Brüstungsplatten intarsierten Vasen rückt die Datierung dieser Kanzel in die Nähe der Schranken des Taufbrunnens in S. Agata (dat. 1175. Vgl. o. Abb. 9). Wichtiger als diese Kanzel sind für unsere Untersuchung die beiden Altäre von San Miniato, die mir während des Aufenthaltes in Florenz unzugänglich geblieben sind und nun durch Salmi (Fig. 3, 4) zum ersten Male veröffentlicht werden. Während der Hauptaltar (Salmi, Fig. 3) im Stil seiner Intarsien noch etwas härter ist, als die eben genannte Kanzel in San Giovanni Maggiore und in derselben Periode wie die Kanzel und die Chorschranken von San Miniato sowie das Erdgeschoß der Fassade derselben Kirche entstanden sein wird — vgl. die Zeichnung der Vasen mit der ganz ähnlichen Darstellung einer Vase in der Mittellünette des untersten Fassadengeschosses —, ist der Altar der Krypta (Salmi, Fig. 4), früher anzusetzen. Im Typus schließt er sich unmittelbar an den Altar zu Rosano (s. o. Abb. 5) an und verwendet wie jener ausschließlich geometrische Inkrustationsornamente; ist jenem gegenüber jedoch in der Gliederung der inkrustierten Flächen sowie durch die reichere Profilierung von Deck- und Fußplatte fortgeschrittener. Er wird daher um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein und wäre somit die früheste Inkrustationsarbeit, die sich aus der Bauhütte von San Miniato erhalten hat.

TAFELN

Aus reproduktionstechnischen Gründen mußten die Abbildungen Nr. 31 und 35 an die Spitze der Reihe gestellt werden und fehlen daher an der ihnen im Text zugewiesenen Stelle

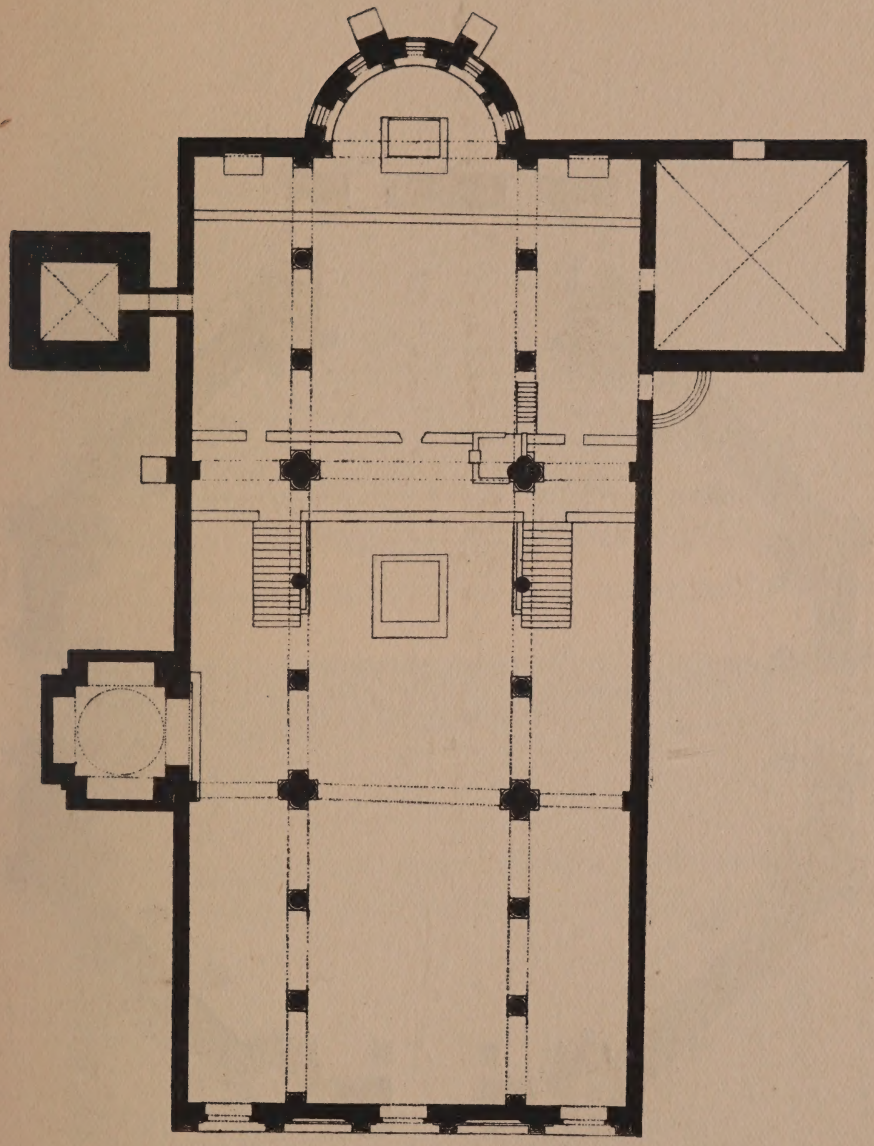


Abb. 31. Grundriß von San Miniato

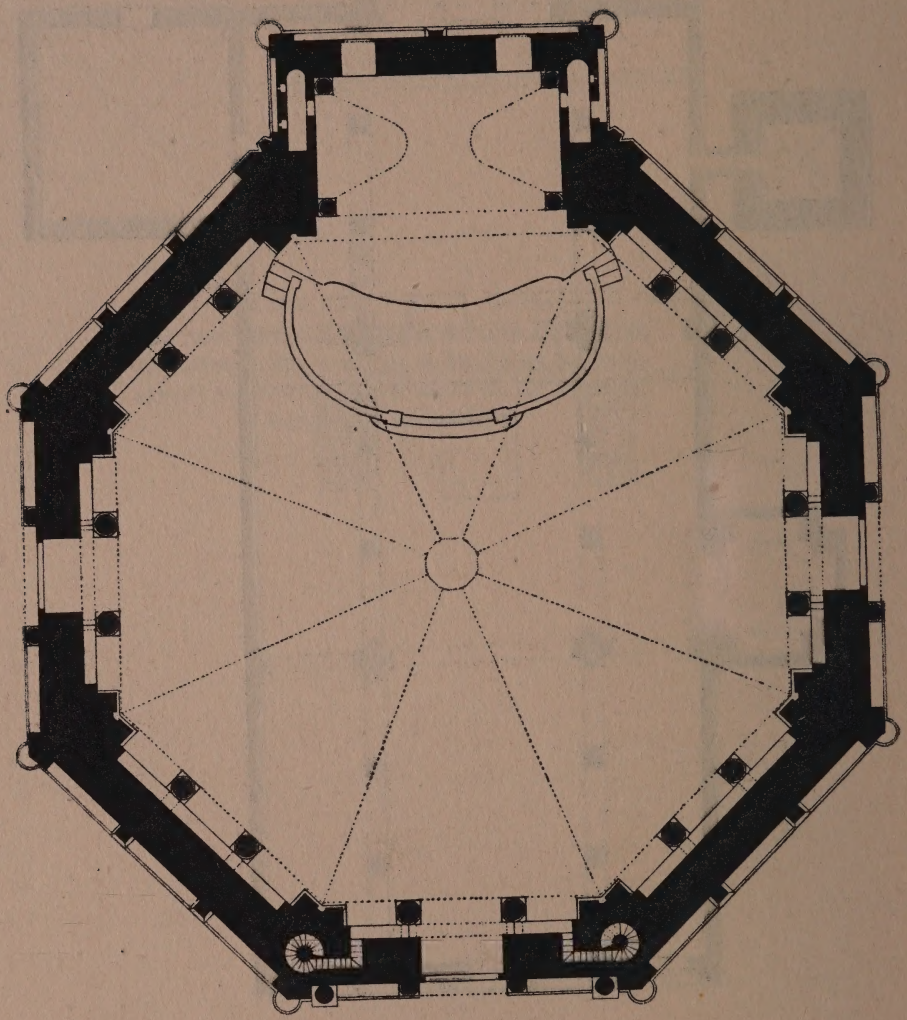


Abb. 35. Grundriß des Florentiner Baptisteriums

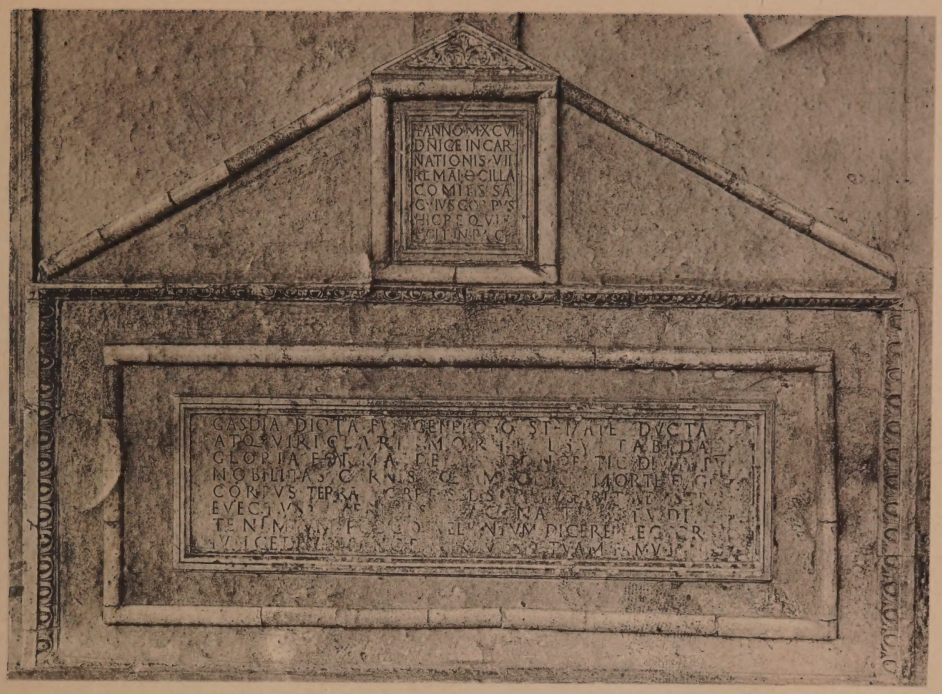


ABB. 1. GRABMAL DER GRÄFINNEN CILLA UND GASDIA IN SETTIMO (1096)

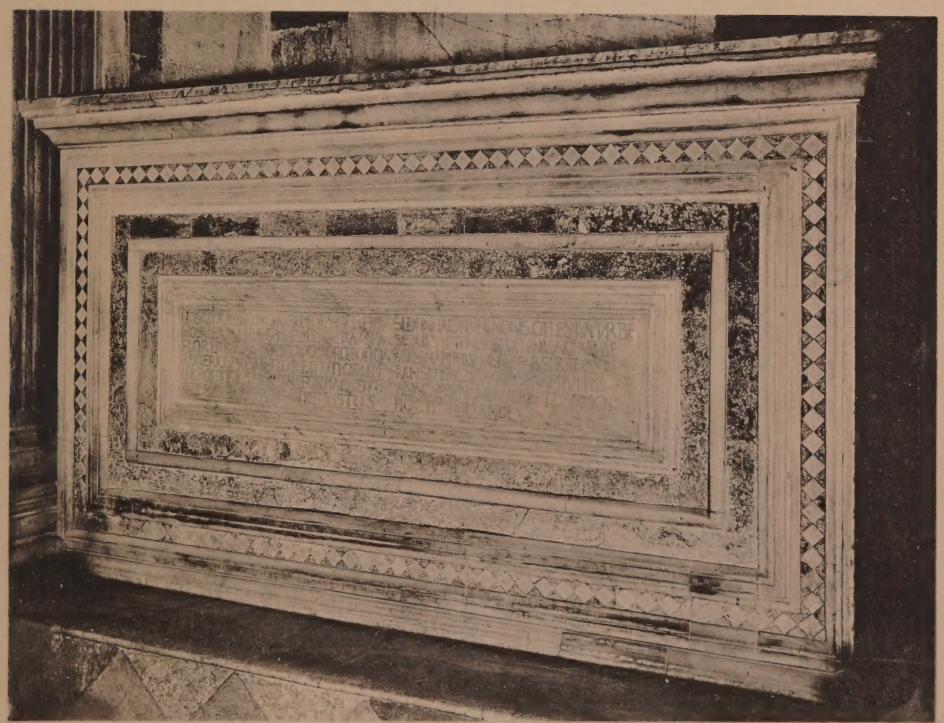


ABB. 2. GRABMAL DES BISCHOFS RAINER IM FLORENTINER BAPTISTERIUM (1113)

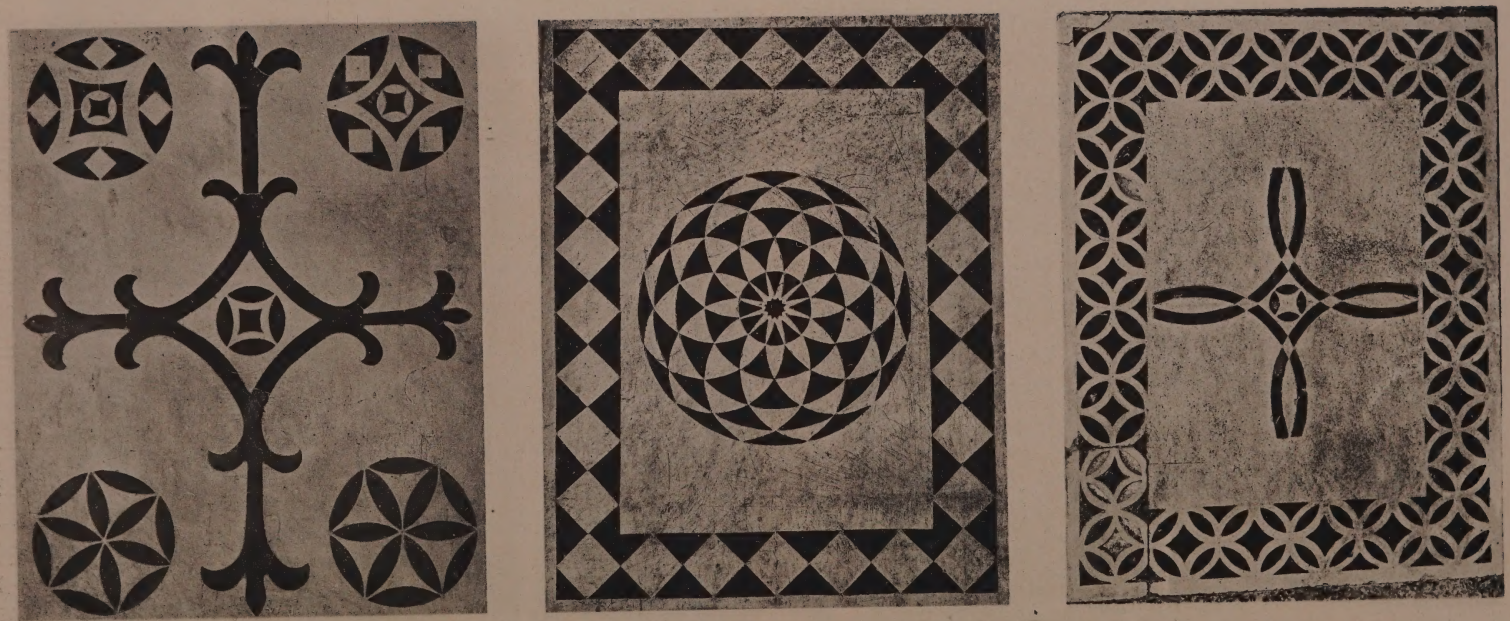


ABB. 3. PLATTEN DES TAUFBRUNNENS IN FALTONA (1157)

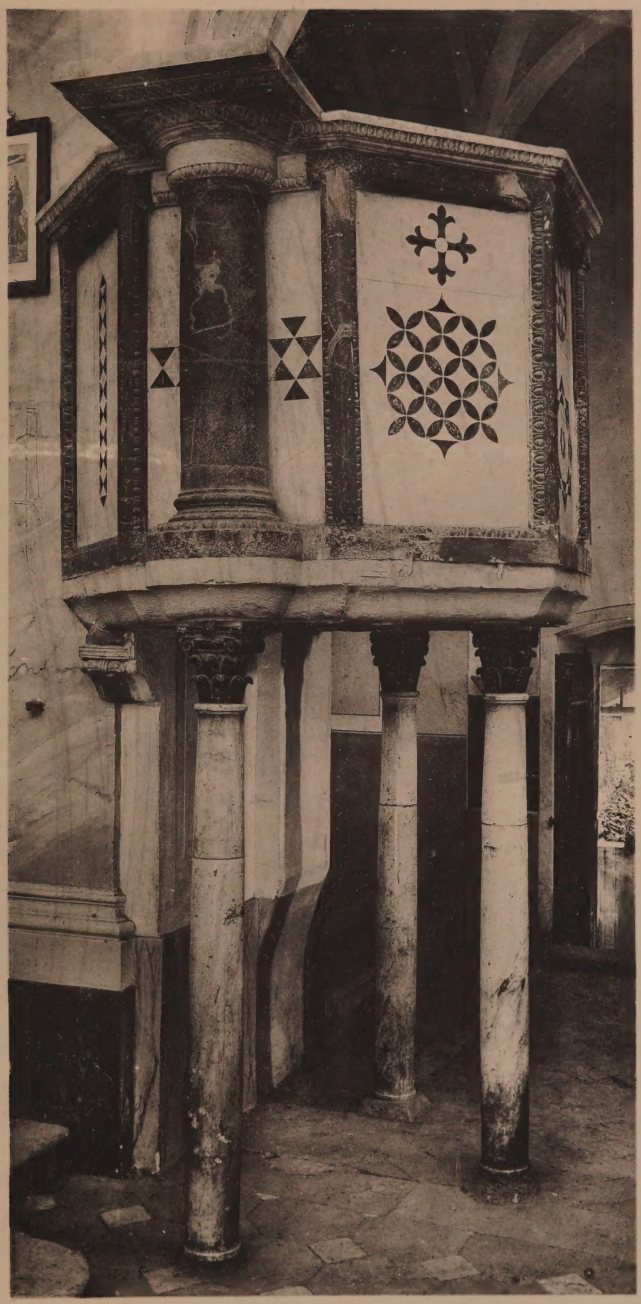


ABB. 4. KANZEL IN FAGNA

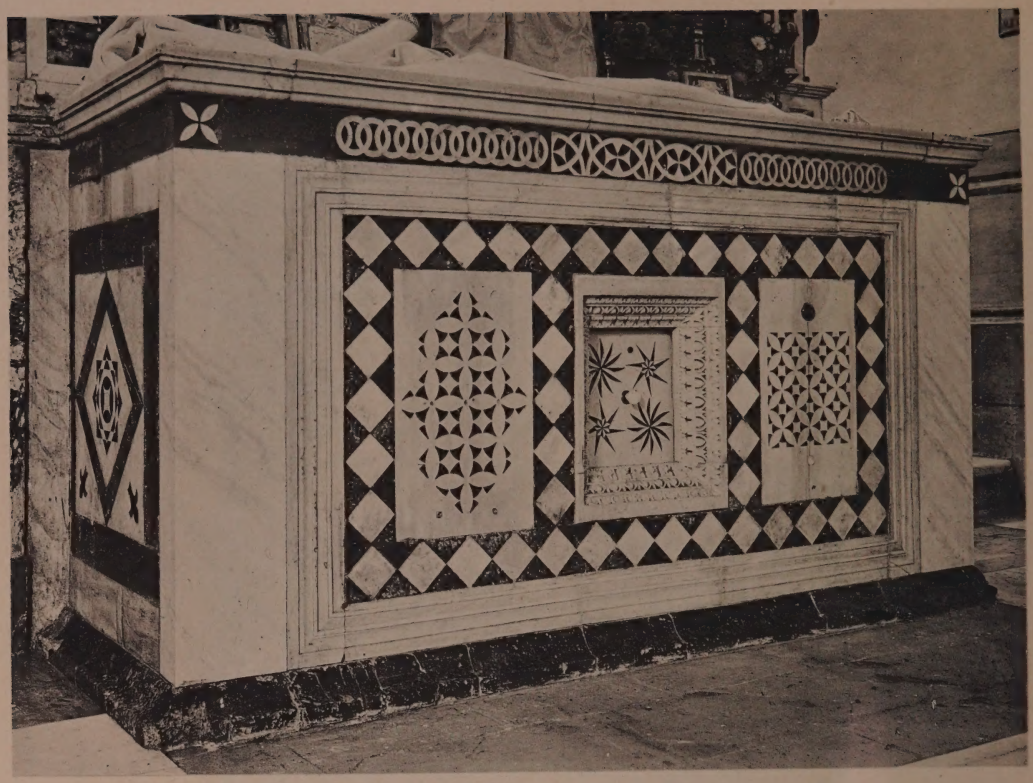
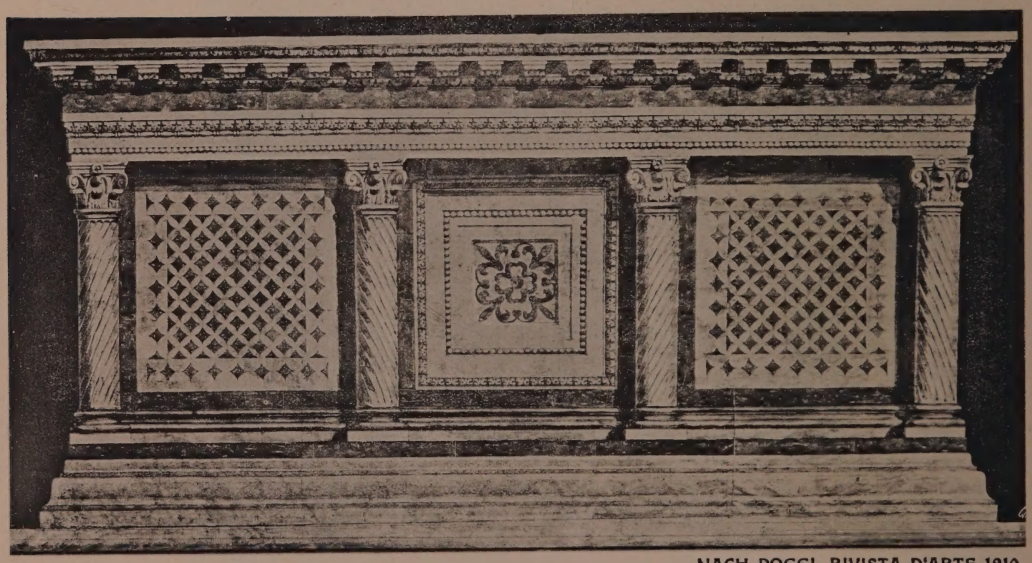
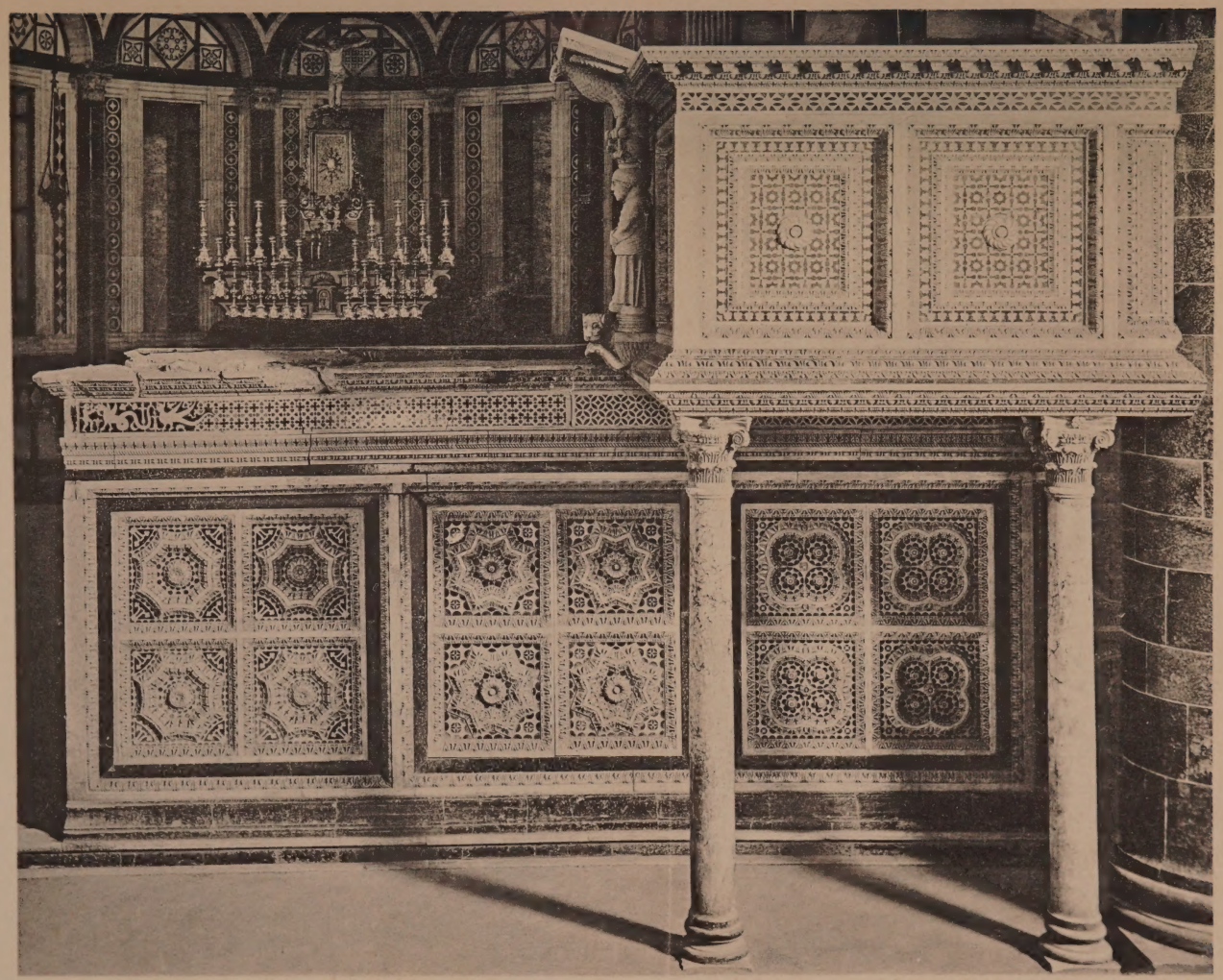


ABB. 5. ALTAR IN ROSANO



NACH POGGI, RIVISTA D'ARTE 1910

ABB. 6. REKONSTRUKTION DES ALTARS VON SAN GIOVANNI DURCH CASTELLUCCI



PHOT. ALINARI

ABB. 7. CHORSCHRANKEN UND KANZEL IN SAN MINIATO

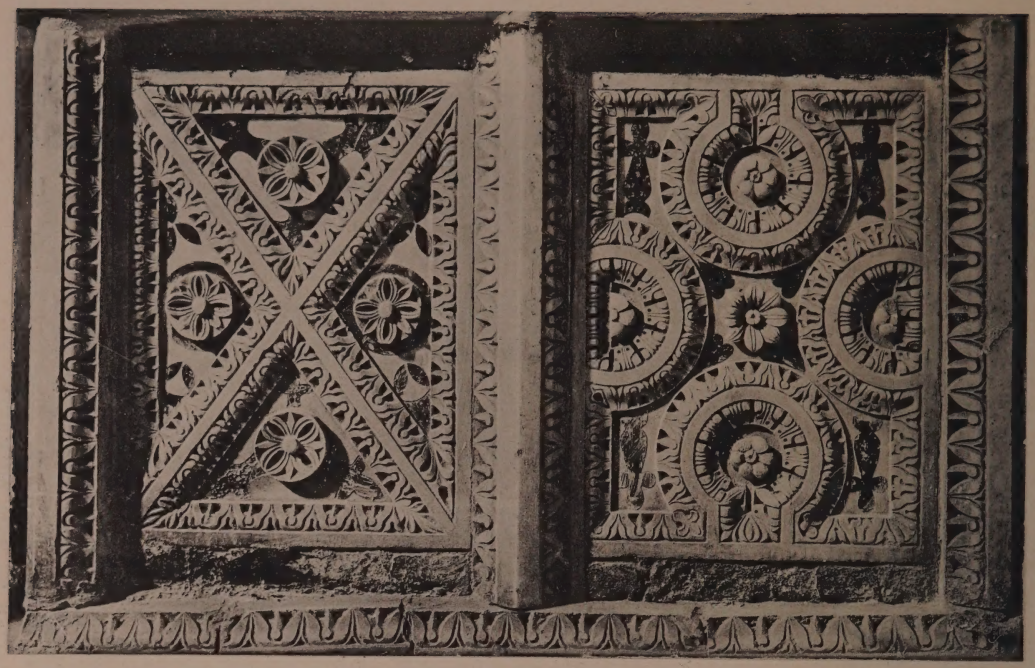


ABB. 8. PLATTE VOM TAUFBECKEN IN FAGNA

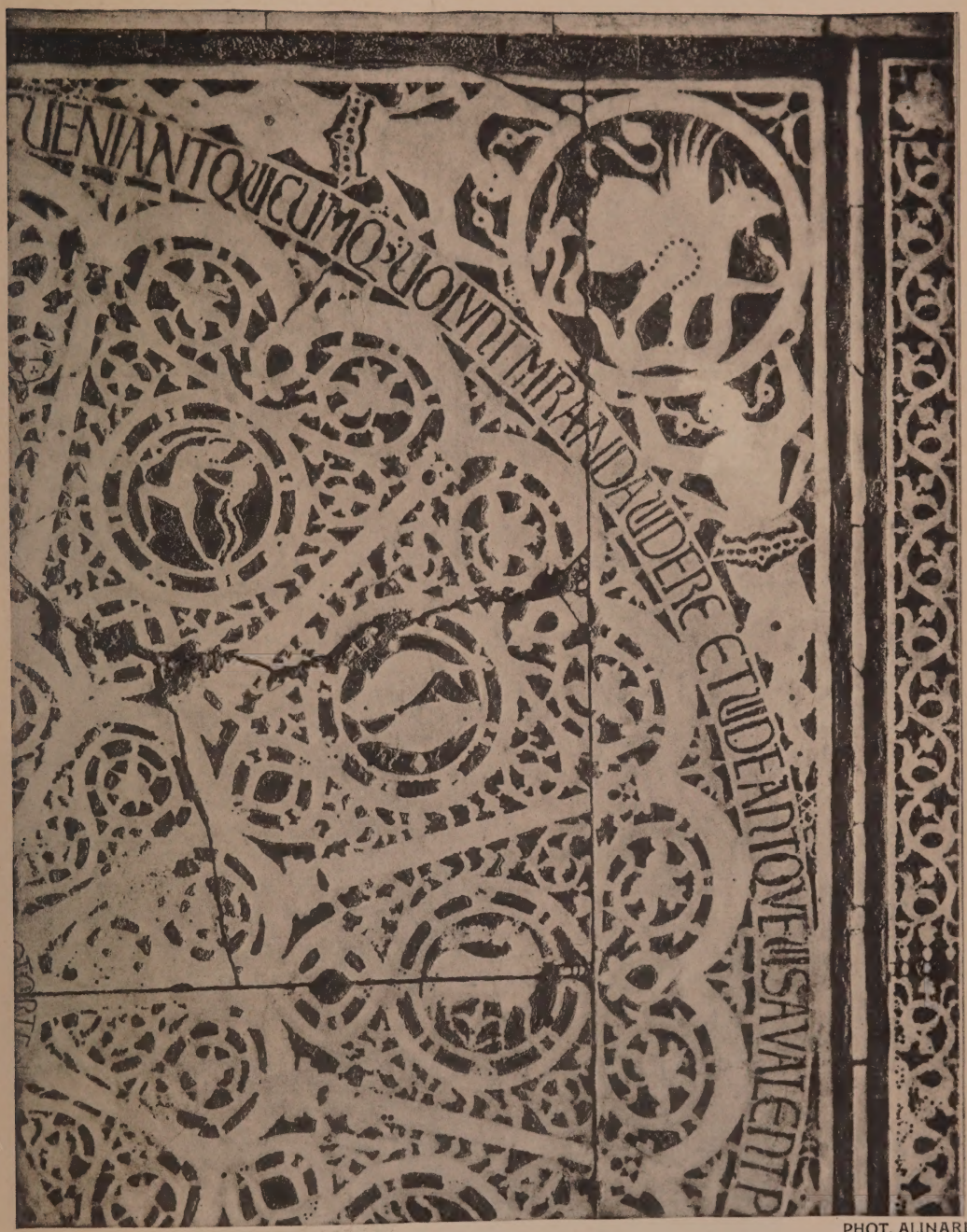
ABB. 9. SCHRANKEN DES TAUFBECKENS IN S. AGATA BEI SCARPERIA (1175)

PHOT. ALINARI

ABB. 10. PAVIMENTTAFEL MIT DEM ZODIAK IN SAN MINIATO (1207)

PHOT. ALINARI

ABB. 11. PAVIMENTTAFEL IN SAN MINIATO (1207)



PHOT. ALINARI

ABB. 12. DETAIL DER PAVIMENTTAFEL MIT DEM ZODIAK IN SAN GIOVANNI

PHOT. ALINARI

ABB. 13. LEGGIOTRÄGER DER KANZEL IN SAN MINIATO

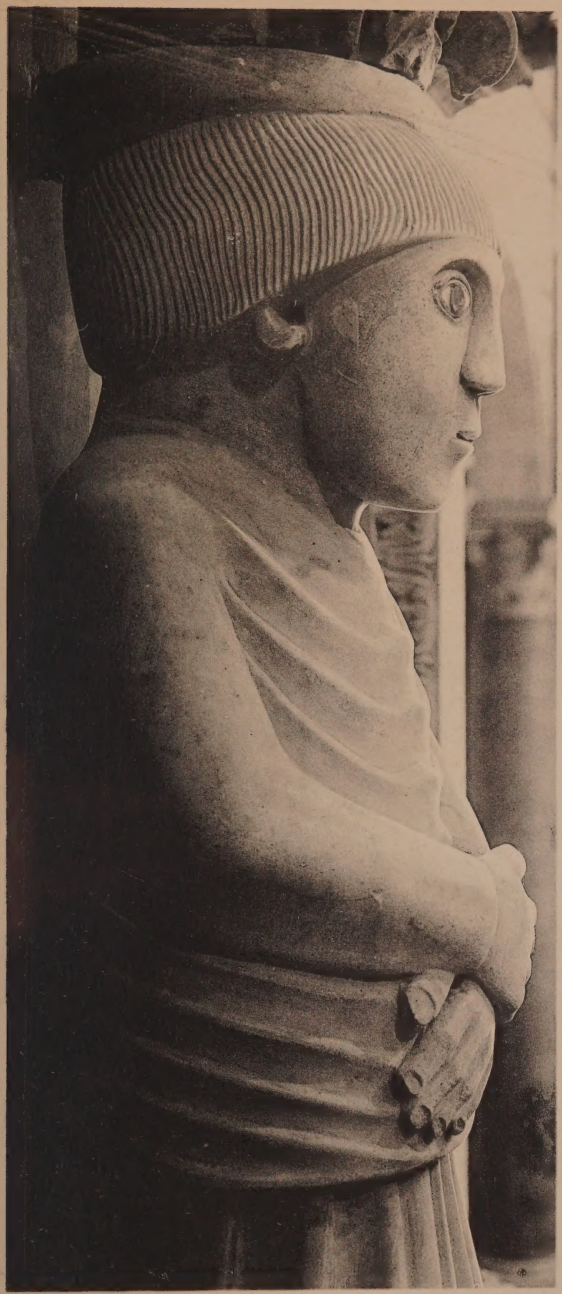


ABB. 14. DETAIL DES LEGGIOTRÄGERS DER KANZEL IN SAN MINIATO

ABB. 15.
FRAGMENT DER KANZEL VON S. AGATA BEI SCARPERIA (1175)

ABB. 16. KRAGSTEINE VON S. JACOPO OLTR'ARNO

ABB. 17. KRAGSTEINE VON S. ANDREA IN EMPOLI

ABB. 19

ABB. 18

RELIEFS AUS S. ANDREA CANDELI IM BARGELLO (1177)

PHOT. ALINARI

ABB. 20. RELIEF DER KANZEL IN S. LEONARDO IN ARCETRI (MITTE)

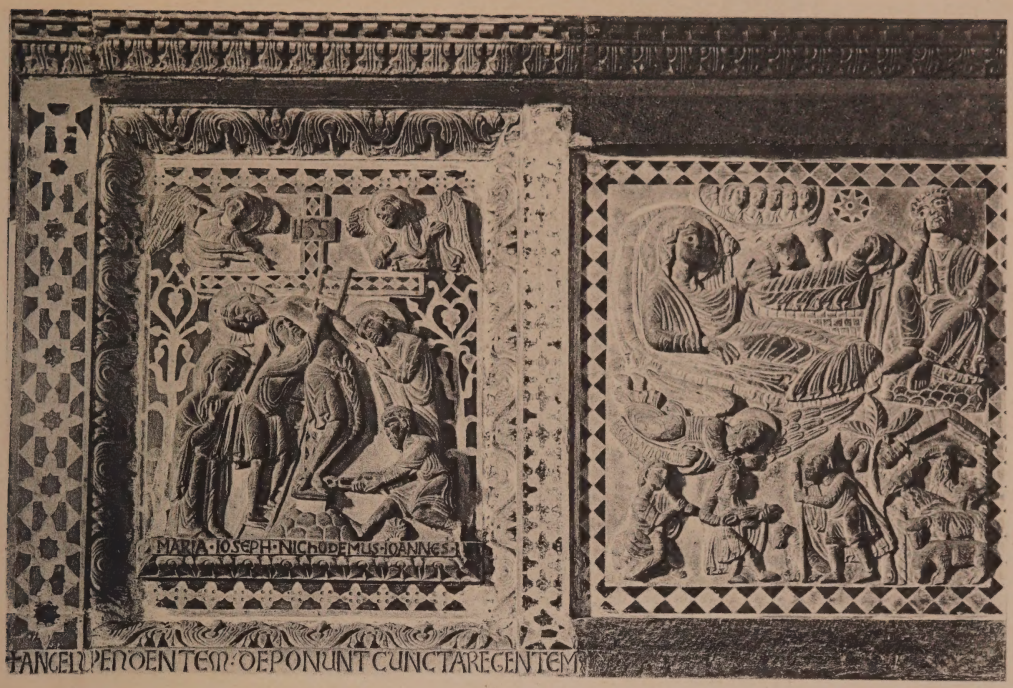


ABB. 21.

ABB. 22.

RELIEFS DER KANZEL IN S. LEONARDO IN ARCETRI (OBEN RECHTE, UNTEN LINKE SEITE)

ABB. 23. RELIEF VOM PORTALTYMPANON IN S. GAETANO IN FLORENZ (MITTE)

ABB. 24. RELIEFS VOM PORTALTYMPANON IN S. GAETANO IN FLORENZ
(DIE SEITLICHEN TEILE)

PHOT. ALINARI

ABB. 25. KANZEL IN GROPINA

ABB. 26. MICHAELSTATUE IN PASSIGNANO

ABB. 27. TYMPANONRELIEF AUS S. TOMMASO IM MUSEO SAN MARCO

ABB. 28. TÜRSTURZ VOM PORTAL DER BADIA FIESOLE

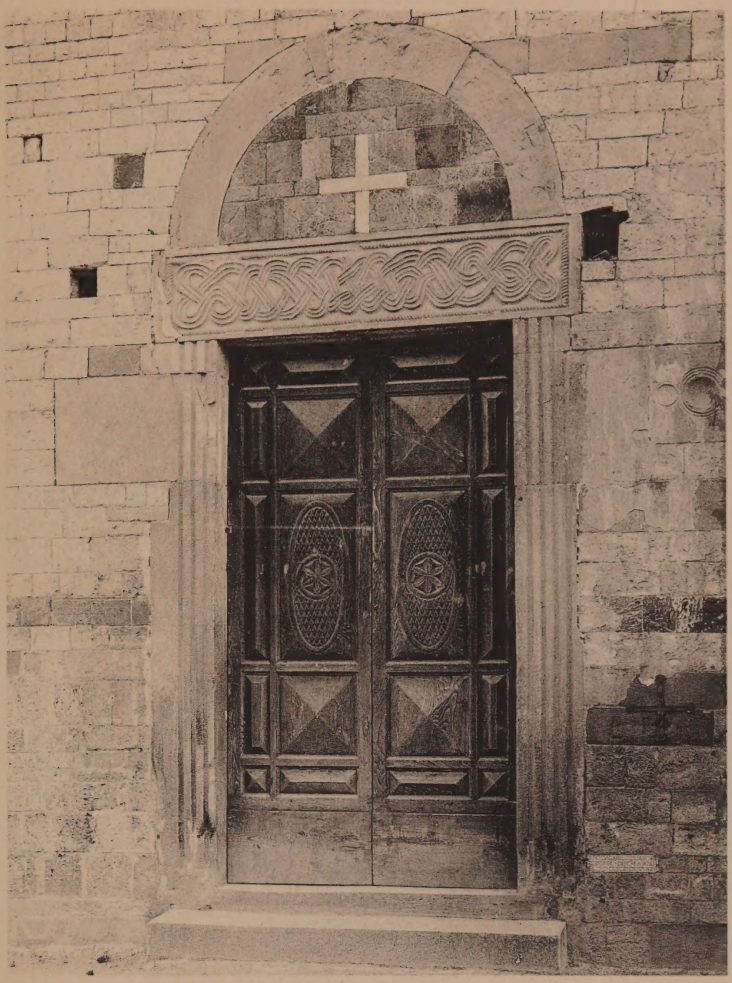
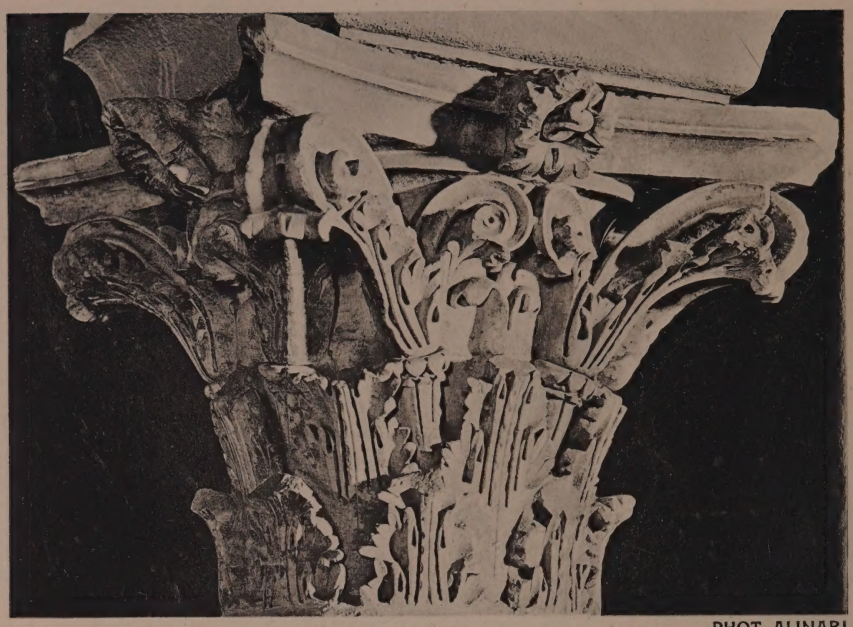


ABB. 29. PORTAL VON S. AGATA BEI SCARPERIA

ABB. 30. PORTALLUNETTE VON S. FELICE IN EMA



PHOT. ALINARI

ABB. 32. ANTIKES KAPITELL IN SAN MINIATO

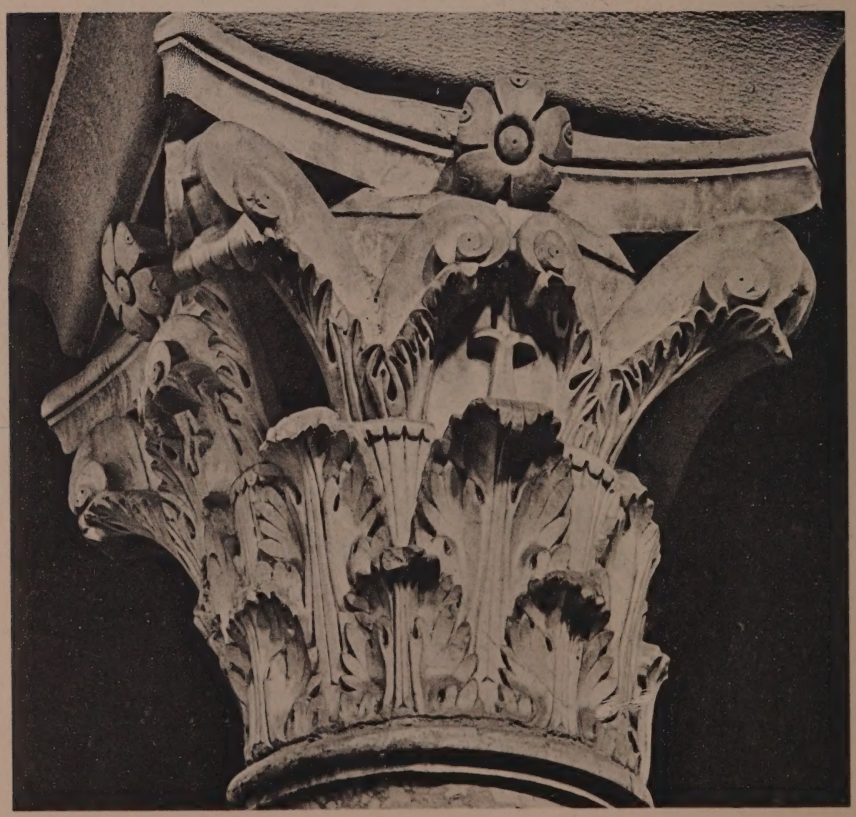


ABB. 33. ROMANISCHES KAPITELL IN MINIATO

ABB. 34. WAPPEN MIT DER FASSADE VON S. ANDREA IN EMPOLI

cf. il sigillo della lega
di Empoli (c. 1260)
Toesca, storia, fig 826.

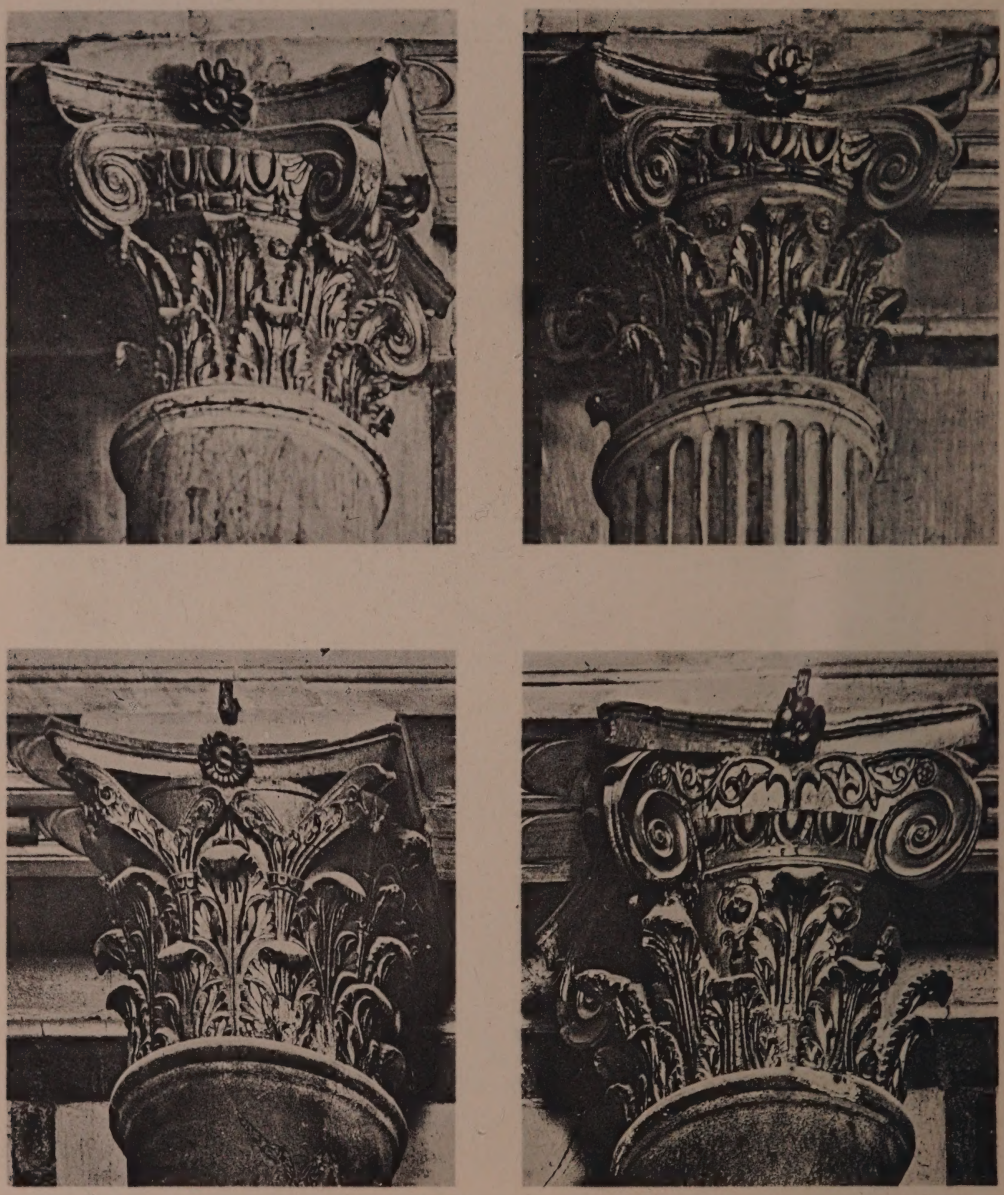


ABB. 36. KAPITELLE IM FLORENTINER BAPTISTERIUM

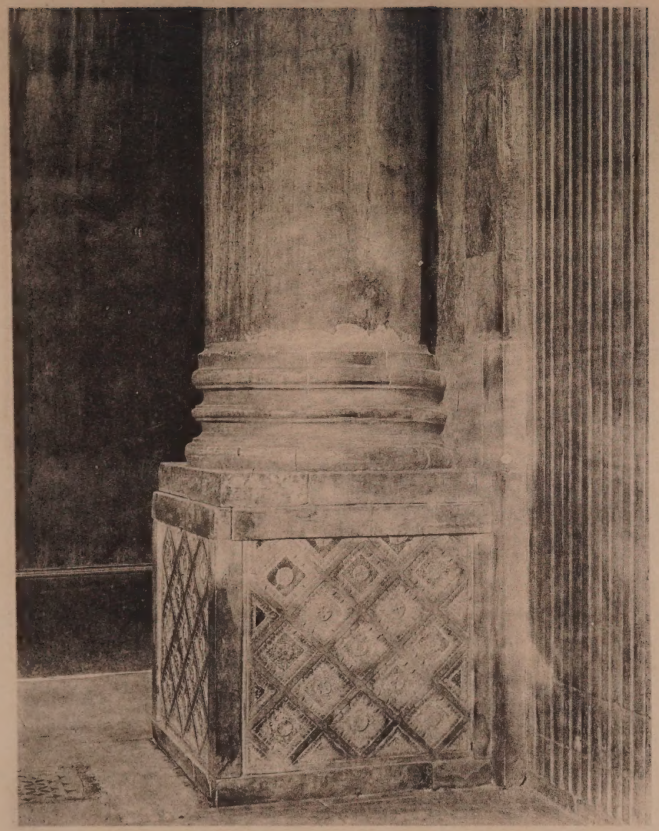


ABB. 37.
SÄULENBASIS IN DER TRIBUNA DES BAPTISTERIUMS

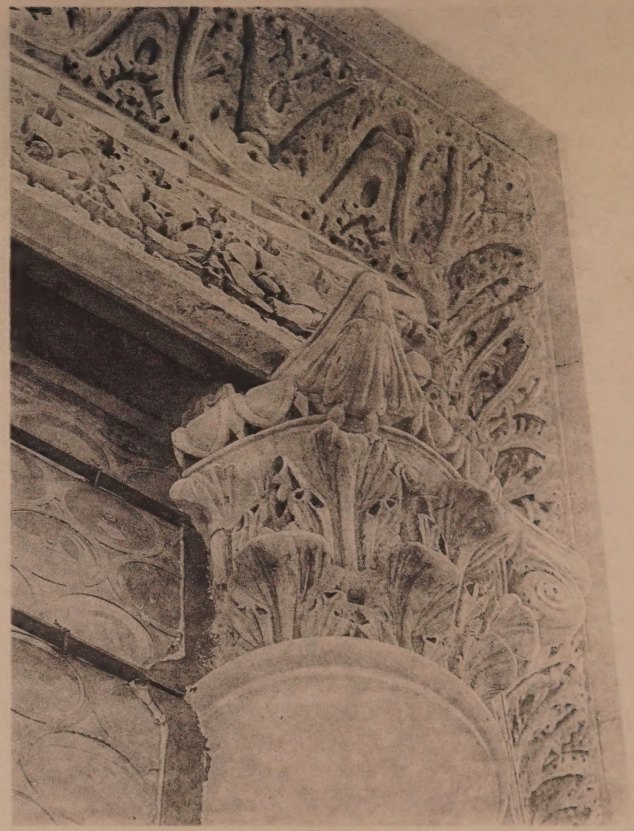


ABB. 38.
KAPITELL DER LATERNE DES BAPTISTERIUMS

453 **Swoboda,** Karl. Das Florentiner Baptisterium. 79 pp. text on medieval decorations of the Baptistery and of other early Tuscan churches. 4to. Berlin (1918). $30.00

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01035 4518